

# الفن والجمع



دكتور محمد عبد الله

اهداءات ٢٠٠٢

الفنان / حسين بيكار

القاهرة

# الفنان والجمهور

دكتور محسن محمد عطيه  
أستاذ ورئيس قسم النقد والتذوق الفني  
بكلية التربية الفنية  
جامعة حلوان

دار الفكر العربي

الطبعة الأولى

٢٠٠١

جميع حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

## فهرس الموضوعات

### صفحة

٧	----- المقدمة	❖
٩	----- الفن واللغة	❖
١٤	----- الرمز واللغة	❖
٢٠	----- الكتابة فى الفن وسيلة اتصال	❖
٢٨	----- العلوم والمعرفة الفنية فى النقد	❖
٣١	----- مساهمة بيانات الفنانين	❖
٣٦	----- الفنان والجمهور	❖
٣٩	----- المشاركة بين الفنانين	❖
٤٥	----- تعميق الصلة بين الفنان والجمهور	❖
٤٧	----- وسائل الإتصال وتنمية الوعى الجمالى	❖
٤٩	----- الفن والتكنولوجيا	❖
٥٥	----- المتحف وتنمية الذوق	❖
٦٤	----- الصورة المطبوعة أداة إتصال وحوار	❖
٧٧	----- السينما وسيلة للإتصال الجماهيرى	❖

٨٤	-----	❖ السينما والرمز
٨٧	-----	❖ الفيلم وعناصر التكوين السينمائي
٩٠	-----	❖ الفن الحركي والجمهور
١٠٣	-----	❖ الحداثة — ما قبل الحداثة — ما بعد الحداثة
١١٠	-----	❖ مذاهب فن ما بعد الحداثة
١٢١	-----	❖ التليفزيون والإتصال الجماهيري
١٢٤	-----	❖ الفيديو وتطور فنون الإتصال
١٣٠	-----	❖ الفن والكمبيوتر
١٣٥	-----	❖ الإنترنت وسيلة اتصال عالمية
١٣٧	-----	❖ الفن مرآة للحياة المعاصرة
١٤٤	-----	❖ فهرس الصور وشرحها
١٧٩	-----	❖ الصور الملونة
٢٠٣	-----	❖ المراجع العربية والأجنبية

## مقدمة

حينما يكون التقاء الإنسان بالأشياء قوياً وحافلاً بالمعاني، فسوف يصبح التذوق والتعبير الفني والإبداع، عمليات متداخلة ومتفاعلة. ولدى المتذوق دائماً رغبة فى الاحتفاظ بتجربته، وكذلك يرغب فى مشاركة الآخرين معه فيها. فيقرأ بصوت مرتفع من أجل أن يغرى الآخرين بالإستماع معه، ويرسم المنظر الذى فتنه، ويروى قصة الحادثة التى أسرته. وعندما يفعل ذلك فهو يهدف إلى نقل تجربته خارجاً عن نفسه ليستمع بها غيره معه.

والمتذوق وهو يتأمل عملاً فنياً يحاول أن ينفذ فى تركيبه، إذا ما لفت إنتباهه، من أجل الكشف عن شئ له قيمته، وذلك لا يعنى بالضرورة أنه يتوصل دائماً إلى معنى العمل الفني، إذ أن لكل عمل فني العديد من التفسيرات.

ويراعى الفنان أثناء إبداعه لعمله الفني حقيقة أن هنالك جوانب، يتعذر للمتذوق إدراكها إدراكاً كاملاً، وبالتالي فعليه أن يقيم الجسر بينه وبين جمهوره، ليقتصر من المسافة التى تبعد بينهما، على اعتبار أن الجمهور يمثل جانباً مكملًا لتجربته الفنية. إذ لو كانت مهمته التعبير عن موضوعات لا تخصه بالذات وحده، بل تخص جمهوره كذلك، حينئذ سيتطلب الأمر التأكد من نجاحه فى القيام بذلك،

قياساً إلى مدى تقبل الجمهور لما أراد أن يُقصح عنه. ومن هنا فسوف تتحول العلاقة بين الفنان والجمهور من مجرد اتصال إلى مشاركة متفاعلة بينهما. والحقيقة أنه في أيامنا يتزايد ميل الفنانين إلى اعتبار الجمهور شريكاً لهم، إذ تخلى عن عقدة التحدى، وتصالح مع ثقافة العصر.

وعندما ننظر إلى الفن على أنه لغة، فسوف نفهم أن اللغة، تتطلب مرسل ومتلقى، وما من شك في أن أي إنسان قد يستطيع أن يحدث نفسه، وأن يستمع إلى حديثه، إلا أن ما يقوله لنفسه هو شيء يستطيع أن ينقله لأي إنسان آخر يشترك معه في نفس اللغة. والإنسان يستخدم اللغة أيضاً لكي يعي بشخصيته وذلك بارتباطه بالآخرين، ولو خُطرت بباله فكرة جديدة، يحاول أن يشرحها للآخرين، وعندما يفهموه، سيتأكد من سلامة فكرته، وإذا شعر بالإنفعال تجاه موضوع معين أشاره جمالياً فإنه يعبر عنه، فإذا شاركه في الاستمتاع بجماله آخرون، فذلك دليل على سلامة مشاعره. ومع ذلك فقد تمخضت طريقة عرض أعمال الفن في قاعات المعارض عن ظهور جمهور، لا يستفاد من مشاركته للفنان، أما الفنان فيبحث عن جمهور يتقبل أعماله ويقدرها، ويتوق إلى العصر الذي كانت فيه الصلة بين الفنان وجمهوره وثيقة، تصل إلى حد المشاركة، مما يضمن اكتمال الفن.

إن الفن كلغة موجه دائماً إلى جمهور، وعلى الفنان أن يقدر أهمية مشاركته لاهتمامات جمهوره وتقديراتهم.





## الفن واللغة

اصطلاح الناس بإشارات للدلالة على الأشياء المادية، أو المفاهيم الفكرية، أو على مختلف الأحاسيس التي يستقبلها الإنسان من العالم الخارجى، تلك هى الكلمة التى تشتمل عليها اللغة.

فوظيفة اللغة أن تُثير فى النفس إنطباعات تستحضر مشاهد أو أصوات مما يجول فى مجال الفرد. غير أن اللغة تصبح محدودة إذا استخدمها ناقد فنى، من أجل أن تستثير فى المدركات التحولات اللونية التى يلاحظها فى لوحة فنان، فقد لا يتعدى وصفه للعلاقات بين الألوان، صفات مقتبسة من مجالات السمع أو اللمس، مثل داكنة أو شفافة أو حادة أو فاتحة، بل تعجز اللغة أحياناً عن نقل طبيعة اللون، الذى هو أساس فن التصوير، والفنون التشكيلية. وقد اقتبس نقد فن التصوير أحياناً مفرداته من قاموس الموسيقى، مثل كلمات الإنسجام والتوافق والتنافر والشدة والحدة، وأصبحت مثل هذه الألفاظ فى مجال الرسم مجرد تعبيرات مجازية. أما فى مجال الأدب، فعندما يتضمن النص كلمة «أزرق» فذلك يذكر بلون السماء، ولو كان مجرد لفظ كلمة «أزرق» يبين هذا اللون، لأصبح فى الإمكان وصف الألوان للضرب. والألفاظ المعبرة عن اللون وعن الرسم لا تؤثر إلا فى ذاكرة بصرية، يمكن أن يتم إيقاظها بذكرات مشابهة، ومع ذلك فهناك علاقة متداخلة بين الفن التشكيلى والأدب، لأن فى الإثنين «الإنسان» هو الموضوع الرئيسى الذى يعبران عن شكله ومشاعره.

وقد تصبح « الكلمة » فى مجال الرسم والنحت هى المادة الأولى للصورة التى تخيلها المصور أو النحات والتى جسدها فى مادته. ولو أن المصور "مانيه" *Manet* قد أثر فى توجيه الكاتب "زولا" *Zola* ، كذلك توسلت قصصه بالوصف على طريقة الواقعية التى نادى بها "كورييه"، مثلما أرشدت المدرسة الإنتباعية الروائيين إلى مزايا الصورة التى تتسم بالألوان الكثيرة. وكذلك كانت ألوان "ديلاكروا" قد أثرت فى أشعار "فيكتور هوجو" وأثرت رمزية التصوير فى رمزية الشعر، لقد كانوا يلتقون فى صالونات المجتمع.

ورغم أن تصوير وجه معبر يتطلب العمل فى مادة الفن التشكيلى، فإن الفنان يرغب أحياناً فى أن يطوع مادته لتعبير عن الحقائق المعنوية، التى يستلهمها من مجالات أخرى.

أن الفن التشكيلى نوع من اللغة، والرسم هو الذى أمد لغة اللفظ بالكتابة، ولا يزال الخط الهيروغلىفى فى مصر القديمة يشتمل على العديد من صور الأشخاص والحيوانات والنبات، منقوشة على جدران العمائر، ومخطوطة على أوراق البردى، وعلى الألواح الخشبية. والرسوم الخطية الغربية المنتشرة فى الفنون البدائية يرجع مصدرها إلى نموذج طبيعى، وحتى السجاد الإيرانى الذى يُمتع الأبصار ويثير الإعجاب، يتيح للمتأمل التعرف فيه على أشجار وأزهار، وحدائق، وحيوانات معروفة، مما يصف الفردوس الأرضى. أما الألفاظ فبإستطاعتها أن تستثير فى المرء إحياءات عند رؤية أعمال الفن.

ومن المعروف أنه لم يكن لمعظم شخصيات الأساطير الإغريقية القديمة فى الماضى، كيان محسوس ولا تجسيد مادى، سوى من خلال صورها فى التماثيل ورسوم الأوانى. والمطابقة بين وصف "هوميروس" للإلهة "أثينا" وبين التمثال الشهير الذى صنعه "فيلداس" يؤكد على أن إحدى الصورتين وضعت نقلاً عن الأخرى.

وبالإضافة إلى قصائد "هوميروس" ليس هناك مصدر قدم للنحاتين والمصورين موضوعات أكثر مما فعلت الأناجيل، وكانت قراءته موحية بالعديد من الصور، والحقيقة أنه على مدى عشرين قرناً ازدهر الفن بصور، لم تكتف بالجانب اللاهوتى بل أبرزت كذلك الجوانب الإنسانية. ومع فجر المسيحية، لم يكن شخص المسيح نفسه قد نشأ فى مخيلة الفنانين، فظهر الحواريون فى البداية، يرتدون الثوب الرومانى، مثلما بدا المسيح شاباً أشبه بغنى رومانى. ومنذ التصوير البيزنطى فى القرن السادس، جاءت تلك الرسوم التى تصور سيرة المسيح، بطابع مرئى وتصويرى وبنماذج وأزياء على المسرح الذى جرت عليه الأحداث، رغم أن هذه المشاهد كانت خالية من الحياة. أما النحت القوطى فقد أعطى للمسيح والعذراء الجمال الجسدى، فبدت العذراء بلامح الأم الحنونة، وكانت الصور فى ذلك الوقت تعكس المجتمع والطبيعة.

أما الإشارات الرمزية البسيطة التى تتكرر رسومها فى الفن المسيحى، كأشكال السمكة والحمامة فهى ترمز إلى المسيح، والخلاص الروحى ومعجزات البعث، وقد اكتسبت مثل هذه التصميمات الصغيرة قيمتها فى المسرد الروائى، فانتقل الفن من الرمزية إلى الواقعية. وفى مجال التصوير إكتسبت الشخصيات

الإنفعال الحى مما أعطى للرموز قيمتها الروائية. ومع ذلك فلم يكن السهدف فى لوحات المصورين التأكيد على مميزات جمالية تشكيلية أو تحقيق تأثيرات عاطفية، بقدر ما كان السهدف للتعبير عن النص بشكل أكثر صحة ووضوحاً. إلا أن الوجوه فى الأيقونات الإنجيلية كانت قادرة على أن تثير العاطفة القدسية وبدأت فى القرن السادس ساحرة وإنسانية، رغم أن التصوير كان متمماً للكتابة. حيث ثبت التصوير للحوادث التى تتعلق بالعقيدة وبسطها أمام عيون الناس.

ومنذ القرن الثامن عشر توفقت الروابط بين الفن والأدب والموسيقى وتبادلوا مصادر الإلهام فى المجتمع، رغم تباين التقنيات، حيث الأشكال والألوان هى دنيا الفن التشكيلى، واللفظ هو دنيا الأدب، والصوت هو دنيا الموسيقى.

وفى الأدب «الكلمة» تعبیر عن جميع المفاهيم الفكرية، أما مع الطباعة فقد أصبحت الكلمة رمزاً مرئياً، ومع ذلك فقد ظلت دائماً، سواء كتبت أم لفظت، إشارة إصطلاحية لا مدلول لها إلا بالفكرة التى تلازمها. إنها تمثل صور الأشكال أو الألوان التى تشير إليها إشارة مجردة إصطلاحية، ونقتبس من الأشياء التى نسميها، جانباً من طابعها الحسى وتحافظ عليه، وبذلك نتيح نقل الصفات من ميدان حسى إلى آخر، مما يجعل اللغة أغنى وأكثر طواعية فى الدلالة على تعقيد الأشياء.

أما فى القرن التاسع عشر فقد غزا الأدب الألوان وتجالوب مع التصوير المعاصر، وغالباً ما سعى للشعراء والرسامون إلى نفس التأثيرات، بوسائل متباينة حتى انتهى بهم الأمر إلى أن فضلوا البحث عن «التصوير الصرّف»

و « الشعر الصرف » وعملت الرومانسية على تنمية القوى الموسيقية والإيقاعية، ونظم الفنانون الألوان على نحو ما تؤلف القطع الموسيقية. ولوحات "ديلاكروا" تؤكد على أفضلية الجرس واللون على ملائمة الفكرة للفظ، وقد أقر فن التصوير تفوق اللون على الرسم، وأخذت المدرسة الانطباعية تنظيم البقع الملونة وأحلتها محل تصميم الأشكال في الفراغ، إستناداً إلى انطباعتهم، وقد انتقل هذا الأسلوب إلى ميادين الشعر والموسيقى، حيث للتأكيد على الإحساس الصرف المركب بطريقة الهندسة الفراغية. وتعددت زوايا الرؤية، وراح المفكرون والأدباء الذين ألفوا المراسم يدعون إلى تلك النظريات. ودخلت البيانات الأدبية معارض التصوير، وتحدثت حديثاً معقولاً عن لوحات غير مألوفة وغريبة. وعندما نقرأ صفحة من صفحات النقد الحديث، يبدو الاشتراك بين الفنون التشكيلية والأدبية واضحاً، إذ يتجاوز الناقد دائماً الحدود الفاصلة بين تلك الفنون، ويستمد شروحه من مقارنات موسيقية وخصائص تصويرية ورموز شعرية.

أما مذاهب الفن الحديث فقد تزايد الجانب الحسى الصرف فى أعمالهم الفنية، وبحثوا فى خواص اللون المادية، إلى درجة أن تخلوا عن الإعراف بالفن كأداة من أدوات الوصل، التى تصوغ الفكرة المنطقية. ولم تحتفظ مثل هذه النزعات إلا بالرغبة فى التصوير، مع إتقان الأسلوب مأخوذ من سحر الألوان وانسجامها. أما الأدب فقد اكتفى فى علاقه بالفن، بشرح الأعمال الفنية وتقويمها، لأنهم شعروا أن وقع الأعمال لا يصبح كاملاً ما لم يعمل فكر المشاهد فيها، وما لم يتم تناولها بالدراسة والتحليل. ولما كانت مادة التصوير مستعصية على الوضوح العقلى وعلى التعبير اللغوى، اكتفى النقد الفنى بالمعانى التقريبية

واستعمل المقارنات. غير أن للتصوير الذى يتجاهل الحقيقة الموثقة غير قابل للبقاء. أما روائع الفن فهى بمثابة بوتقة ينصهر فيها الطبيعى والعلى.

## الرمز واللغة

يقوم العالم الإنسانى على التفاعل والإتصال من خلال أنشطة، تنتظم فى حياة المجتمع، ويمثل التفاعل والإتصال ميدانين غير محدودين لترجمة العلاقات الحية. وتعلق الجوانب الاجتماعية والنفسية من أشكال هذا التفاعل، بميدان الرمزية. أى أن التفاعل والإتصال المتبادل يجرى اجتماعياً من خلال وسائل رمزية متعددة ومتنوعة، من أشكال لغة التخاطب وأساليب الكتابة والإشارات بالوجه والجسم، والعلامات المختلفة المستعملة بغرض إيصال الأفكار أو المعانى. وتعتمد عملية الإتصال والتفاعل الإنسانى على مجموعة من الرموز التى تشتمل على أفكار ومعان. وهكذا لا يمكن فصل الرموز عن لغة الإتصال بين المجتمعات البشرية. وتتظم الرموز عملية الإدراك للظواهر والأحداث فى إطار غير محدود، ليس مرتبطاً بالخط الزمنية الحاضرة أو بالوجود الحقيقى للأشياء التى ترتبط بذلك الوجود أو نمطه، وإنما تتخطى هذه الحدود إلى آفاق ثقافية وحضارية أكثر رحابة، بما يتفق مع التحولات الاجتماعية والنفسية التى تصاحب إنتقال الفرد من مرحلة إلى مرحلة أخرى، عمرية أو معرفية. ويتميز الإنسان بارتقاء قدراته فى مجالات التمييز الرمزى، نظراً لدقة إحساسه بالجزئيات والكليات وسياقاتها المختلفة. والإنسان هو الذى اكتشف للرمزية، أما اللغة فتعتبر أهم قنواتها. وقد ظل الإنسان فى تفاعل مستمر مع أعضاء مجتمعه، حتى حقق تلاحمه مع الواقع ووحدته مع مجتمعه بفضل النسق الرمزى للغة.

وقد صممت النظم الرمزية فى المجتمعات بغرض تحقيق الإتصال والتفاهم بين الناس، ومن أجل أن تتسجم هذه النظم مع حاجات الإنسان وظروفه المختلفة. وهى تتناسب مع مهمتها فى تسهيل التفاعل والإتصال بين الأفراد فى المجتمع. ويتعدى النظام الرمزى الغايات الموضوعية الواقعية والعلمية، إلى مستوى الغايات العينية، مما يشتمل عليه التراث الأسطورى والفلكلورى. وهكذا تتناول الرموز العالمين الخارجى والدخلى للإنسان. والأفراد الذين يستعملون الرموز فى تفاعلهم واتصالهم قد تعلموا كيفية استعمالها بصورة مشتركة مع الآخرين، على اعتبار أن الرمز ليس الشيء نفسه، وإنما هو الإشارة أو هو تمثيل وتجسيد يعبر عن هذا الشيء.

إن الثقافة واللغة يعتبران التجسيد الرمزى للتفاعل الاجتماعى الدائم الذى يمتد إلى الثقافات المبكرة. ومنذ أقدم العهود اعتاد الإنسان على إنشاء نماذج من الكلمات والصور لتمثل ظواهر الحياة وعلاقاتها على النحو الذى تظهر به فى تجاربه. وقد شغل الإنسان نفسه دائماً بمهمة تجسيد عالمه وسلوكه وأفكاره، بأساليب مختلفة تشتمل على الأصوات والصور والرسوم والكلمات المدونة والرموز.

والرموز فى الحقيقة هى الأساس الجوهرى للإتصال والتفاعل الاجتماعى، ويستخدم الإنسان النماذج اللفظية والمكتوبة، بالإضافة إلى الإشارات وهى تتجسد بصيغة مجردة، لتمثل أحداثاً أو أشياء أو أفكاراً، وبذلك تصبح جزءاً من لغة المجتمع. ويشرط فى عملية إنداع الرمز المعالجة التجريدية حيث تتركز فى هذه الحالة، الاستجابة الذهنية بصورة خاصة، على وضعية أوسع مع ربط هذه

الوضعية برمزمعين. وبذلك تصبح كل « كلمة » تجريداً، حيث تحصر وصف سمات حالات في نطاق رمز معين. ويستند تفاعل الأفراد على استخدام الإشارات التي تمثل أساساً للاتصال، وتوظف الإشارات في عملية الاتصال بدلاً من الكلمات. وكثيراً ما يمارس الناس الإشارات أثناء الكلام لتعزيز كلامهم، ولزيادة وضوحه وتأثيره. ويطغى أسلوب استعمال الإشارات على الفن التعبيري في المسرح والسينما والباليه، كما يستخدمه المعلمون والمحامون. فإن لأسلوب الإشارات أهمية في مختلف مجالات الاتصال وخصوصاً في مجال التعليم، حيث لا تكفى الكلمات لنقل الدلالات ولا لإحداث التأثير المطلوب، ولذلك تعمل الإشارات على زيادة تأثير أسلوب الاتصال.

وعندما يتفاعل الناس ويتفاهمون اعتماداً على تساوب عمليات الإرسال والاستقبال للأفكار والمعاني، يستندون إلى وضعيات عامة مشتركة بينهم. ولنجاح الاتصال بينهم، ينبغي ضمان وضوح ما ينتقل عبر هذا الاتصال، من أفكار، ومعان، والكلمات التي تنتقل عبر الاتصال لها غايات معينة لا يمكن التوصل إليها إلا بمطابقة الإستجابات التي تثيرها هذه الغايات. وحتى بالنسبة لوسائل الإعلام الجماهيري المرئية والمسموعة، فإنه يشترط تفهم أن عملية الاتصال هي تفاعل بين شخصين على الأقل، فدائماً يفترض المرسل تفاعل جمهوره من المتلقين مع ما يقدمه، وأثر المعروض يتوقف على استجابة المتلقى. وعندما تكون تجارب المتلقى من نوعية مقاربة مع تجارب المرسل، فسوف يصبح الاتصال ممكناً، وتجرى عملية التفاهم بشكل تبادلي على أساس الإثارة والاستجابة.



واللغة هى أداة الإنسان للتعبير عما يحس به، وهناك علاقة بين الظواهر اللغوية والظواهر الاجتماعية. ويمكن التعامل مع العلاقات الاجتماعية كتفاعلات رمزية، أى كعلاقات ليصال، على أساس أن الإتصالات أو التبادلات اللغوية تُعتبر كذلك علاقات. وكل عمل لغوى يدل على وجود استعدادات لغوية، تتطلب توفر الميل الطبيعى لقول أشياء أو للتعبير عن ما يحس به الإنسان، أو تهيئ قدرة لغوية يستطيع المرء من خلالها عمل تركيب صحيحة لغوياً. واللغة نظام ينظر إليه على أنه أساس للتعبير عما يجول فى خواطر أفراد المجتمع، وهى تسهل التفاهم فيما بينهم، وتتبع هذه اللغة من الحياة العامة، وما تقتضيه من تعبير عن الخواطر وتبادل الأفكار. ويتلقى الإنسان النظام عن طريق التعلم والتقليد. وهكذا نجد نشأة اللغة تعود إلى المجتمع وإلى الحياة الاجتماعية.

ولا تُعد الكتابة فى الفن رسالة ذات معنى إلا إذا تلقى هذه الرسالة من يستطيع فك رموزها وفهمها. وهذا يعنى أن المرسل والمتلقى ينبغى أن يتحدثا بنفس اللغة. والرسالة التى تحمل معنى سيعتنى من يرسلها بتركيب تعبيراتها إبداعياً، بحيث تصل بكلمات مفهومة ويقصد، فتشتمل على معانى تجول فى الذهن وليس بطريقة آلية. ولما كان لكل إنسان أسلوبه وتقنيته الخاصة فى الكتابة، فإن هناك اختلاف فى الأسلوب من فرد إلى آخر، لأن الكاتب يضيف إلى كلماته صفات من شأنها أن تميزه. وكل شخص يمتلك مجموعة من الإصطلاحات يستخدمها فى التحدث، كما أن الناس يتلقون الرسائل من خلال وجهة نظرهم الخاصة.

والإتصال اللغوى بين كاتب وقارئ، يتوقف على مجموعة من الإشارات والرموز المفهومة من كلا الطرفين. ومن هنا تصبح اللغة أداة للتفاهم والإتصال، وأداة لتقبل الأسلوب التعبيرى، الذى يحصل على قيمة اجتماعية وفعالية رمزية عندما يتم تقويمه ومقارنته ببقية الأساليب المختلفة.

وقيمة الكلمة المكتوبة فى النقد الفنى، تتوقف على وجود آذان صاغية، وعلى مدى تصديق الناس لها، وعلى مستوى الفهم الجيد لنص يتطلب معرفة المحيط الذى يُستعمل فيه.

إن الكلمة وجميع صيغ التعبير المستعملة ما هى إلا برامج عن الإدراكات الحسية والعقلية، وأن جميع الآراء تحتوى على رؤية معينة للعالم والمجتمع. وبإستطاعة الجماعة اختراع مصطلح معين أو تركيب معين، ولكن بمجرد أن يُتفَن بهذا المصطلح أو بهذا التركيب فى مجال التداول اللغوى وتتناقله الألسنة، فإنه يخضع فى سيره وتطوره لقوانين خاصة. فالمصطلح الجديد أو التركيب الجديد يخضع لقوانين خاصة لا يمكن الوقوف أمامها.

ومتلما ينقل الإنسان أفكاره إلى الآخرين باستخدام لغة الكلام والرموز والإشارات، فإنه كذلك ينقل انفعالاته وعواطفه إلى الآخرين عن طريق الفن، الذى يلعب دوره فى حياة الإنسان كوسيلة اتصال وتفاهم. وذلك لأن الفن أداة تواصل تحقق بين الناس نوعاً من الإلتئام العاطفى. والغناء وشتى ما يسمع فى قاعات الموسيقى، أو يقرأ فى الكتب، وكذلك الشعر والرقص الشعبى، وأى

إنتاج يصل بين صاحبه وبين المتلقى، يمكن أن يوحد بينهما ويزيل الحواجز بينهما وبين الجمهور، بما يتضمنه من عاطفة.

وعندما يستفيد الفنان من الوسائل الفنية بمقدرة ومهارة، يستطيع نقل تجربته الفنية للفردية إلى الآخرين، بما تشتمل عليه هذه التجربة مما يشبع العقل، وينفذ إلى صميم الحياة. وللفن لغته الخاصة، التي تتصف بالتعبيرية والخيالية والتنشكيلية، وتتحصر في طبيعتها الإنسانية التي تتعلق بشخصية الفنان والمتلقى، وكذلك بانفعالاتها وأحاسيسها، باعتبار أن كل منهما كائناً مفكراً. وتتحول التجربة الفنية من حالة الحس إلى حالة الخيال، ومن مستوى التأثير إلى مستوى الفكرة. وعندما يفهم العمل الفني على أنه لغة اتصال، فسوف يحاول الفنان أن يعتنى بموضوع عمله ليس من وجهة أنه مجرد لفعال جمالي فحسب، وإنما على أساس أنه تعبير بصورة خيالية عميقة قد ارتقى إلى مستوى فكرة محددة. والفنان في حاجة إلى سبل مناسبة للإتصال بجمهوره حتى يضمن توصيل تجربته الفنية للآخرين. وعندما ترتقى التجربة الفنية من المستوى الحسى الإنفعالى إلى مستوى الأفكار التي تنتقل إلى وعى المشاهد، فبذلك تتحول إلى تجربة تعادل تجربة كلاً من الفنان والمتلقى، الذى لا يكتفى بالتلقى وإنما يطمح لدور مساوٍ لدور الفنان عندما يستعيد تجربته فيرى ما وراء المظهر الخارجى للصور، ويكشف ما يختفى ورائها. ويحاول المشاهد أن يعيد بناء تجربة الفنان الخيالية فى ذهنه، وبنفس الأسلوب يسعى الفنان أثناء قيامه بممارسة عمله الفنى، أن يضع فى مخيلته دور المشاهد فى عملية معالجة الموضوع الفنى وتحديد معناه، وهكذا يتبادل الإنسان الأكوار بين المرسل والمتلقى فى تواصل وتفاعل.

## الكتابة فى الفن وسيلة اتصال

إن « الكلمة » تعبر بفنونها وأساليبها المتعددة، التى تساعد على سهولة الفهم والإحساس بجمالها. ويعتمد أساس نظرية الإعلام فى وسائل الإتصال المختلفة، ومن الوجهة العملية على ضرورة حدوث اتفاق على مضامين للكلمات، وعلى أساليب الكتابة التى يفسرها كل من المستقبل والمرسل فى عملية الإتصال. وفى الكتابات المتخصصة يلزم الأمر الإتفاق على مضمون للكلمة، حين يتم التعامل مع جمهور أكثر وعياً من الجمهور العادى، على أن يوضع فى الإعتبار الجمع بين الدقة والسهولة، بحيث يمكن للإصطلاح الفنى الدقيق أن لا يكون غريباً أو صعباً على فهم الجمهور العريض. ويشترط فى نوعية مادة الكتابة أن تُقرأ، فإن التركيز على تأكيد عناصر الجذب على اعتبار أن الجمال ضرورى، يجعل القارئ يتقبل بعض العناء من أجل أن يفهم ما يكتب.

وهناك ضرورة لعدم المغالاة فى الابتعاد والتعالى على قدرة القارئ على الإستيعاب، وكذلك على توجيهه بالدرجة المناسبة. وتتميز المقالات المتخصصة بطابع تنقيفى يعمل على زيادة معلومات القارئ وتعميق إستيعابه فى المجالات التى يمكن أن يحتاجها فى مجال متخصص، مثل مجال الفن.

أما فن كتابة النقد الفنى فيقصد به أن يصل النقد إلى القراء، ويشترط إستخدام أداة التعبير وكتابته، بالإضافة إلى فن إستيعاب النقد الفنى ذاته، وكتابته فى قوالب إعلامية، بحيث يجد الفن فى النقد ما يزيد جماله ووضوحه. وتصبح عملية التعبير الإعلامى للفن خطوة أساسية تساهم فى إكتمال العمل الفنى وتأثيره

الجماهيرى. ومهمة الناقد أن يصدر أحكامه، ويقدم معلومات عن الموضوع الذى يتناوله النقد، ويقارن العمل الفنى بالأعمال الأخرى من نفس النوع، ويحاول أن يظهر الدوافع الثقافية.

ويحاول الناقد الفنى فى كتاباته الكشف عن النواحي غير الظاهرة فى العمل الفنى للجمهور، فيحدد نوعية العمل، ومقارنة العمل بنيره، من أجل الكشف عن التماثل أو التناقض، ولا يلزم الخوض فى سرد القضايا التاريخية والفلسفية النظرية المتعلقة بالعمل فى حالة الكتابات الصحفية فى النقد الفنى.

ويقوم الناقد الفنى بتحليل النماذج الفنية ويقوم بتقييم الأعمال بوضوح فى تفسير بعض الرموز والأشكال والعلاقات والتقنيات، ويخاطب النقد الفنى جماهير متباينة الثقافات. ويعمل الناقد على تطوير مستوى ثقافة الجمهور ونذوقه، وذلك أن الكتابة النقدية تزيد من جمال الإحساس بالعمل الفنى، بما تحده من معانٍ دقيقة وإحساسات متميزة. ويلزم لعملية نقد للكتب الفنية أن تشتمل على لغة سهلة وأن تحتوى على مفردات لغوية واضحة. وذلك أن كل كتاب يستمد قيمته من مدى قدرته على أن يثير إهتمام القارئ العادى، كما أنه يصبح مصدراً للتردد بالمعلومات والمعارف، وللتروذ بالمتعة. ويمكن للنقد الفنى أن يصبح العقل المفسر والعين الكاشفة عن المواهب الواعدة، بل والوجدان الذى يصل بين مشاعر المتذوقين حول كل معنى جميل ويستحق التقدير. والناقد يفسر أعمال الفن ويحللها ويعلل مضامينها، استناداً إلى معايير معينة، تكشف عن قيمة العمل، وتكشف عن فكرته، وعن دلالاته التعبيرية الكامنة فى بنيته الشكلية.

ولما كان النشاط الفنى الإبداعى تتبعه التركيبات الشكلية المعقدة، وعمليات تعميق مجال الأساليب التقنية التى سبق طرقها، مما تظهر معه أعمال الفن المستحدثة، غير مألوفة، فيمكن مع تفسير الناقد الواعى المساهمة فى توضيح قيمة العمل الفنى والتركيب الرمزى لصورته، ويصبح للنقد الفنى فى هذه الحالة دوراً مفيداً فى عملية التذوق، بل وفى استيعاب مغزى الفن والحكم عليه.

ويتوقف مستوى عمق التجربة النقدية على المستوى المعرفى للناقد، ومعرفته بنوع الفن الذى يتعامل معه، وكذلك على نمو تفكيره الإبداعى، وعلى نضج إحساسه بالجمال. وكل اتجاه نقدى من الإتجاهات المختلفة، يستند إلى طريقة معينة فى النقد، ويتوقف تقييم الفن على مستوى ذوق الناقد مثلاً يتوقف على مدى تفهمه لمعنى القيمة الفنية، أو لمعنى كلمة « فنى » على وجه العموم.

والواقع أن فى كل فن تكمن معايير، وعملية النقد مشحونة بالقيم، بل وأن تقدير أى عمل فنى يعتبر دعوة للآخرين كي يستمتعوا به مثلاً استمتع به من عبر عن تقديره، الذى هو جوهر عملية النقد. وللنقد أحياناً يكون مرشداً للسلوك الذى ينبغى أن يتبعه المتذوق فى تناوله العمل الفنى بناء على توجيهات الناقد. وقد تكون فائدة ذلك هو زيادة الشعور بالقيمة الجمالية فى عملية التذوق وتعميق إدراكه لها.

لقد أصبح الاهتمام بدور الناقد الفنى فى العصر الحديث، جزءاً لا يتجزأ عن رؤية المشاهد لأعمال الفن. والفن مثل أى مجال ثقافى آخر ظاهرة اجتماعية، فيها النواحي الفكرية والتقنية والجمالية. ومن يتناول الفن بالكتابة، سواء

من المؤرخين أو الخبراء أو من النقاد، يجد نفسه أحياناً هدفاً للهجوم عليه من جانب الفنانين أنفسهم، أو من المؤسسات الثقافية، أو من قوى السوق المتمثلة فى التجار والهيئات الاستشارية. ولما كان النقد الفنى يصب اهتمامه بالبحث فى الفن عن القيم، فقد وجّه « هنتر » فى كلمته عند افتتاح معرض الفن الألمانى فى ميونخ، نقده للنقاد الذين فى رأيه « اشتطوا فى نزعاتهم وبدعهم وغموضهم المحير للجمهور، عندما انجرفوا وراء إبداع الفنانين الحديثين. وانتقد لغة نقاد الفن، وإستخدامهم التعبيرات الغامضة فى رأيه، مثل « التجربة الباطنية » و « إرادة الفعلية » و « التقمص الوجدانى ». وقد أيد هذا الرأى نقاد من المذهب الاجتماعى، إذ استذكروا كذلك الأسلوب الغامض، الذى يرون أنه ساد النقد الفنى فى العصر الحديث، وطالب أصحاب هذا الإتجاه بنوع من النقد واضح، وكذلك بنقد بسيط يفهمه المشاهد دون جهد. وقد اتهم أصحاب الإتجاه الآخر مثل هذه الآراء بأنها تدعو إلى إقصاء معايير الجودة من مجال النقد، وهكذا يمكن للنقاد كمتقف ومفسر للفن أن يصبح له دور فعال فى مجال نشر الثقافة، والنقد عادة يوجهون كتاباتهم النقدية للفئات الاجتماعية المهيأة لتقبل الفن على أنه عمل جميل. ومنذ ظهور الحركات الفنية الحديثة، مع الإنطباعية والتعبيرية والتكعيبية، أصبح بالنسبة للأنظمة التى تسعى إلى السيطرة على أكبر قدر من نواحي الحياة الثقافية، مسألة حرية التعبير المتأصلة فى هذه للمذاهب، من الأمور التى لها خطورتها، وطالبوا بأن تندمج كل مظاهر التعبير الثقافى فى نتاج جماهيرى متجانس، بل وموحد.

هكذا يبدو أن عملية النقد الفنى ليست مجرد تسجيل مواعيد افتتاح قاعات العرض، أو إحصاء عدد اللوحات المعروضة بها، أو مبرر حكاية أو طرفة

صادفت عملية العرض. أنها عملية ينبغي أن لا يمارسها إلا من تعمق فى دراسة قضايا الفن الحقيقية، فالناقد الحقيقى يدرك ماهية الفن والنشاط الإبداعى ويستوعب الإتجاهات النقدية ومدارسها المختلفة وأسس بناء العمل الفنى، ويتمرس دائماً على قراءة أعمال الفن بإطلاعه على كل جديد، وبمعرفة لما قدمته حضارات الأقدمين من منجزات فنية أصيلة.

وعلى الناقد أن يستند إلى مجموعة من المعايير أو المبادئ التى تحدد اختصاص الفن، وجوهر العملية الإبداعية. ولو أنه لا يمكن تشبيه المعيار الفنى بأداة القياس المحددة للأشياء .. طولها، أو وزنها، أو حجمها، فليس للفن قواعد ذات صيغ أو فرضيات، مثل تلك التى هى من خصائص العلم والتكنولوجيا، لأن مجال الإبداع الفنى أو التنوع هو الوجدان، وليس المنطق والاستدلال. والناقد إذا أراد أن يحيا حياة الموضوع الفنى فلا بد له من أن يقبل على العمل الفنى بشروطه الخاصة، ويتخلى عن أى تحد له، وأن يدرك العمل ككل، على الأكل قبل أن يشرع فى عملية النقد، وأن يبدأ فى عملية التقدير، حينئذ يحق له البحث فى عناصر العمل فرادى وأن يتبع طريقته فى التحليل.

ودور الناقد كمفسر وشارح للجديد من الأشكال الفنية التى قد يستعصى على المشاهد فهمها من مذاهب الفن فى القرن العشرين، يعد وسيطاً فى العملية الإبداعية وهو دور يختلف عن دور الناقد فى العصور السابقة، الذى كان يقوم به المؤرخون وعلماء الجمال. وكان دور الناقد هو تفسير إنتاج الفن، ولم يكن النقد يوجه لجمهور المشاهدين فقط بل يوجه أيضاً إلى الفنانين، كما أن جوهر الفن



بتردد صداه من فنان إلى آخر، ومن نتاج فني إلى نتاج فني آخر، ومن حركة فنية إلى أخرى في مختلف جوانب الحضارة.

وقد صاحب التوسع في عدد كتاب النقد الفني في القرن التاسع عشر مع الانحسار النسبي لظاهرة رعاة الفنانين، ومع إحياء المؤسسات الأكاديمية التقليدية، وزيادة عدد الفنانين الناشئين، وأن تضاعفت الأدوار الاجتماعية المتعلقة بالفن وانضم إلى عالم الفن أناس ينتمون أصلاً إلى مجالات اجتماعية خارجة عن نطاق الفن. ومن هنا ظهر كتاب متخصصون مهمتهم الترويج للفن الذي نشأ خارج المؤسسات الأكاديمية في أوروبا، وشرح أعمال الفنانين الذين رفضتهم وسائل الأكاديمية، إذ احتاجت الحركات الفنية الحديثة إلى توفير شروح للجمهور، وقد قاموا بتوضيح مقاصد الحركات الفنية للجمهور المتزايد، من أجل المساهمة على تفهم ما احتوت عليه هذه الحركات من ابتكارات تعبيرية تشكيلية.

وقد تناول الكتابة في الفن أحياناً ألباء تخصصوا في مثل هذه الكتابات أمثال "بوليفر" و "أميل زولا" و "فيليكس فينو". ولم يقتصر على الموضوعات المتعلقة بالفن فقط، بل تعرضوا للأمور العملية الحياتية، والعروض الدرامية، والمسرحية، وكانت لهم علاقات وثيقة بالفنانين التشكيليين وبالموسيقيين، يدافعون عنهم ويروجون لأعمالهم الفنية. وكان تعاون هؤلاء الألباء وثيقاً بالذات مع الفنانين ورعاة الفن، ولم تقف مساهمة النقاد عند حد مناصرة الفنانين، إنما شملت كذلك ترويج الأعمال الفنية.

وأصبح الجمهور يعتمد كثيراً على استبطانات النقاد فى عملية استيعابهم لمحتوى أعمال الفن وتميزاتها الجمالية. لأن المشاهد العادى أصبح يعتمد على المتخصص فى فهم الأعمال " التجريدية " و " السريالية " و " التكعيبية "، على المستوى الفلسفى، أو للوجدانى، أو التقنى، وتبعاً لثقافة ومستويات المشاهد تختلف درجة الاستيعاب باختلاف ثقافة الفنان ذاته، وباختلاف هدف العمل الفنى، جمالياً كان أم تجريبياً أم مجرد متعة.

إن الإفتقار إلى معايير وتصنيفات فكرية وتعبيرية لشرح الحركات الفنية واستيعابها، قد دعى إلى ضرورة مساهمة النقاد الذين بحثوا عن أدوات وصف وتفهم لمثل هذه الأعمال الفنية، وقد قام كتاب الفن بدورهم الحاسم فى إكساب الأساليب الفنية الجديدة شرعيتها الفنية وشجعت الجمهور على تقبل هذه الأساليب.

وقد ارتبط النقاد والفنانون ببعضهم البعض باعتبارهم أصدقاء، وأعضاء فى دوائر الفن. وقد تولى النقاد أحياناً صياغة بيانات عن الأعمال الفنية وتحرير عروض لها، وما كان فى استطاعة التكعيبيين أبداً أن يحدثوا ما أحدثوه من أثر دون كتابات " أبوليتير " و " ماكس جاكوب ". ولا للسرياليين أن يشتهروا من غير " اندريه بريتون "، كما أن " روجر فراى " الذى هو صاحب التسمية " ما بعد الانطباعية " كان نموذجاً لإرتباط الناقد بالفنانين حيث كان مفسراً لفنهم. لقد تمكن " فراى " أن يقيم معرضاً فى إنجلترا لمتبعى مذهب ما بعد الانطباعية من الفنانين، وأن يصدر مجلتهم التى اكتسبت نفوذاً كبيراً.

إن الكتاب الذى ألفه " كيلف بيل " المنتمى إلى جماعة " فرأى " كان له تأثيره فى تنمية ثقافة الفن لدى الحديدين، مما يوضح أهمية العروض النقدية فى مجال إيصال المعلومات من إبداعات الفنانين الناشئين، وتعتبر العروض النقدية للأعمال الفنية ذات تأثير يفوق بفاعليته وتأثيره، أى وسيلة إعلامية. إذا ما تميز بأسلوب مثير للاهتمام وممتع، غير أن مضمون وعمق الكتابات النقدية يختلف من وسيلة إلى أخرى من وسائل النشر، فالجرائد تحتوى فى الغالب على مقتطفات سريعة وموجزة إلى حد ما، فى حين تشتمل المجلات المتخصصة على مقالات تحتوى على دراسات للحركات والاتجاهات، أو كتابات حول فنانين مشهورين. وهناك مقالات لمؤرخين للفن أحياناً أو منظرين له، ممن يعملون بالتدريس فى الجامعات وكليات الفنون والمتاحف، وأغلبهم فنانون، أو كانوا كذلك فى فترة سابقة من حياتهم.

ويكتب النقد فى الجرائد والمجلات والدوريات الأكاديمية، ويظهروا فى برامج التليفزيون ووسائل إعلام أخرى. وقد أدى النقد دوراً مهماً فى تعريف الجماهير بأشكال الفنون الجديدة، عندما استطاعوا أن يستبطنوا القواعد الجمالية والفنية الخاصة بالمبتكرات التكنولوجية فى مجال الفن، وأن يضعوا إرشادات يهتدى بها المشاهدون المبتعدون لمعايير الحكم، للتمهيد لإبتكارات جديدة، ويتطلب الأمر للكشف عن أساليبهم فى التحليل الفنى، وتوضيح المعايير التى تستندون إليها فى إصدار أحكامهم فيما يكتبون. وأن يحرصوا على كسب ثقة الجمهور، عندما يوازنون بين مقتضيات آداب المهنة وبين حرية التعبير، والتخلى عن الانحياز الشخصى فى النقد على قدر المستطاع. ورغم أن قدرأ كبيراً من موضوعات النقد الفنى يستند إلى اللذوق الشخصى، إلا أن الاجتهاد فى التقييم،

وإصدار الأحكام التى توضح الجوانب الفكرية والرمزية فى العمل، يعد أسلوباً أكثر موضوعية. وبذلك يحدث التقارب بين الفنانين ونوع من الجمهور الذى هو فى حاجة ماسة إليه.

## العلوم والمعرفة الفنية فى النقد

تتطلب دراسة الفن شمولية كاملة لكل تفرعاته كوحدة شاملة لجوانبه الرئيسية والمتعددة، ومن هنا لا يصبح موضوع المعرفة الفنية مختلف عن موضوع المعرفة الطبيعية. وخصوصية الفن كموضوع للبحث العلمى، مرتبطة بالطبيعة الروحية والعملية للفن، التى تتصف بالتعقيد، واشتراطه الإستيعاب الكامل لكل جوانبه وتفرعاته. والذى يجمع بين المعرفة الطبيعية والمعرفة الفنية هو تدخل الاهتمامات بينهما، حيث اهتمام المعرفة الطبيعية بالتأثير فى شخصية الإنسان مادياً بشكل مباشر، وكذلك اهتمام الفن بالمعرفة الضرورية للمجتمع من أجل تكامل شخصية الفرد.

أما الطبيعة الخاصة للفن، فهى تُعد المسألة الرئيسية فى علم الجمال *Aesthetic*، وبدون فهم هذه الطبيعة، يصعب استخدام أى أسلوب من أساليب المعرفة الفنية بطريقة فعالة. وإن أى دراسة للفن لابد وأن تنظر إليه، ليس كوجود خالص، وإنما يخضع لوجود الإنسان والمجتمع البشرى.

إن الإنسان يؤثر فى الطبيعة مادياً بالعلم والتكنولوجيا، ويحتاج إلى تقويم الفعل الموجه نحو تغييرها من خلال نشاط روحى معين. وضرورة الفن كنشاط

اجتماعى تتضح فى كونه يخدم الواقع العملى ويغنيه، ويعيد بناء الإنسان كذات وشخصية. ومن الممكن تعلم المعرفة الحرفية واكتسابها بواسطة التجربة والممارسة، غير أن التجربة التى لا تمارس من خلال قلب ووجدان الإنسان، لا تصبح جزءاً من ذاته، إذ أن بناء الذات يتحقق فى الحياة ذاتها، وأثناء حدوث العلاقة المتبادلة بين الإنسان والآخرين، ولو أن إمكانات كل إنسان فى التأثير فى الحياة محدودة، أما الفن فإنه يلغى التحديد، حيث يسمح للإنسان بامتلاك تجربة الكثيرين، وتجربة أجيال عديدة ليس ظاهرياً، وإنما بعمق وجوهرية. فبوسع الفن أن يشد المشاهدين وكأنهم فى خضم الأحداث اليومية الفعلية، ويجعلهم كمشاركين مباشرة لكثير من قضايا الحياة، ويجربون الكثير من الحالات الشعورية. وهكذا يوسع الفن التجربة الحياتية ويعايش الإنسان أعمال الفن، ويتأمل فيها الإنعكاسات الروحية للفنان، حيث تلتقى فى العمل الفنى اللحظات التقنية مع الاتجاهات النظرية.

أما المعرفة الفنية فتتفقد قوتها إذا لم يكن الفن يعبر عن إدراك الإنسان للواقع ونقويمه له، ولكى يصبح للفنان مؤثراً فى جمهوره، يعمل على التقويم وتقويم تأثير إنتاجه الفنى، أما الإنتاج الفنى ذاته فهو من الناحية الأخرى يوجه قيمته المعرفية والتقويمية.

ويرى " ف. ك. بيلينسكى " أن المهمة الأولى للناقد هى تفسير فكرة العمل الفنى، التى لا تتصف بالجمود، وإنما بالحياة والشمولية، فتسمح للعديد من الناس أن يعثروا فى العمل الفنى على ما تعرفوا عليه سابقاً، وأحسوه بشكل مبهم أو غامض، وفكروا فيه، غير أنهم لم يتمكنوا من أن يعطوا تصوراً واضحاً عنه،

أو لم يستطيعوا أن يجدوا ما يعبروا به عنه. والفنان وحده استطاع أن يعبر في لوحته وتمثاله ومقطوعته الموسيقية أو الشعرية، عما لم يستطيع الناس التعبير عنه. أما العمل الفني الذي لا يتعرف فيه الناس على شيء، أو كل ما فيه ملك للفنان فحسب، فهو لا يستحق أي انتباه.

والناقد يركز انتباهه على الجوانب المثيرة للمشاعر والتفكير في العمل الفني، يشرحها ويقومها، ويتوقف نجاح أعمال النقد على قدرة الناقد في التوصل إلى وجهة نظر المشاهد نفسه، ووجهة نظر المتذوق لأعمال الفن الذي كان واقعاً تحت التأثير المباشر للفن. ويكمن عمل الناقد في تحليل تأثير العمل الفني بفاعليته في الجمهور، ويفسر سبب عدم تحقيق ذلك.

وقد كتب "فان جوخ" إلى أخيه "ثيو" يقول: "هناك شيء في الرسم لا أستطيع أن أشرحه لك، غير أن تلك الروعة لها تأثير عميق في نفسي، إذ عندما تمتزج في الألوان إيقاعات وتباينات خفية تؤثر في، ولا أجد لفظاً يعبر عن نوع هذا التأثير". وهنا يظهر دور ناقد الفن الذي يدرس إمكانيات اللون في توصيل مشاعر الفنان للمشاهد، إذ عندما تتجاوز الألوان بعضها مع بعض، يظهر تأثيرها في المشاهد من خلال تصارعها أو توافقها، ولو أن التأثير يختلف من مشاهد وآخر، وهذا هو أحد أهم مبادئ الفن. ويتوقف المعنى المؤثر في شخصية المشاهد على التجربة الخاصة لكل فرد، ولكن إذا كان الأمر كذلك، أي النظر إلى التجربة الفنية على أنها ذاتية، فإلى أي أساس يستند الناقد في تقويمه، حتى لا تنحصر تجربته في ذاته؟!.

إن معاشية الناقد للفن كمتذوق، لا تكفى، ومهما كان الناقد متساملاً ومتساهلاً  
بعالم الفن لا يمتلك الحق فى أخذ مكانه كناقد للفن. فالناقد يدرس الإنتاج الفنى  
من كل نواحيه، وكل إبداع الفنان وتاريخه وعلاقاته بأعمال الفن الأخرى. ويعتمد  
الناقد على التعميمات النظرية للفن التى ترجع إلى مختلف العصور ومختلف  
ألوان الفن. وقد تعرض علم الجمال لمسائل جادة كثيرة فى طريق البحث العلمى  
واستعمالاته الفعالة فى دراسة الفن، كما وأن استخدام الوسائل العلمية الحديثة  
يساهم فى تطور المعرفة الفنية وطرقها وأفكارها بشكل إبداعى. وبالإستناد إلى  
التحليل لمعطيات الموضوع يتمكن الناقد من الوقوف على الجديد فى العمل الفنى،  
ذلك كله بالإضافة إلى استعمال الأسلوب الفنى والمجازى من أجل الارتقاء إلى  
المستوى الجمالى والفنى للعمل. وإن ملكة ناقد الفن قريبة إلى ملكة الفنان، إذ  
أنه إضافة إلى كونه يمتلك القدرة على المناقشة بوعى ومنطق تجرىدى كباحث  
معرفى، يستخدم للفهم الرمضى والوجدانى الذى هو صفة الفنان، مما يساهم فى  
تقبل أعمال الفن تقبلاً فعالاً وإبداعياً.

### مساهمة بيانات الفنانين

لقد عمل الفنانون الحديثون منذ أوائل القرن العشرين على توسيع مجال  
تتمية المعرفة الفنية لدى الجمهور، وتدعيم رؤيتهم الفنية والكشف عن أبعادها  
الفكرية والتقنية، وذلك من خلال بياناتهم *Manifesto* ومحاضراتهم. ومن هؤلاء  
الفنانين جماعة البنائيين، وأهمهم "توم جايو" (١٨٩٠-١٩٧٧) و"انطوان بفزنسر"  
(١٨٨٦-١٩٦٣) اللذان قاما بنشر بياناتهما بعنوان "البيان الواقعى"  
*Realistic Manifesto* سنة ١٩٢٠، الذى ينادى "بإستبعاد كل ما هو عارض

وظاهري، وصولاً إلى إيقاع القوى الدائمة" لقد كان حدثاً كبيراً، وقد غلق هذا البيان على جدران المنازل في موسكو، وقد تجمع حوله الكثيرون على أنه أوامر، محاولين قراءته. وكان واضحاً في أفكاره، وبمبسطة، مما ساهم في بقاء مثل هذه الأفكار مؤثرة لأكثر من جيلين، من بعد صدور البيان الذي أصبح ميراثاً تنهل منه الأجيال الحديثة من اللغانيين، ويعملون على تطويره. وكان قد وقّع على بيان الحركة البنائية كذلك، "فلايمير تاتلين" (١٨٨٥-١٩٥٣) "وكازيمير ماليفتش" (١٨٧٨-١٩٣٥)، و"ليستزكي" (١٨٩٠-١٩٤١). وقد أعقب البيان لقاءات للمثقفين لقراءة البيان وتفهمه ومناقشته، وانتقلت تلك المناقشات بين المشاهدين أثناء « معرض الهواء الطلق » ثم إلى قاعات المحاضرات.

وكان لبيان "موهولي ناجي" بالاشتراك مع "ألفريد كيمني" سنة ١٩٢٢، أهمية كبيرة في تطوير الوعي الفني، وقد تضمن دعوة لإبداع الفن في الزمان والمكان الحقيقيين. وقد كان البيان تحت عنوان « النظام الحيوي للقوى » وفيه وضع الفنان وجهة نظره، ورؤيته الخاصة بضرورة أن تصبح المادة حاملة للقوى، وحاملة كذلك لوحدة البناء. وقد شرح "موهولي ناجي" أفكاره عن البناءات الحيوية في كتابه « الرؤية الجديدة » *New Vision* ، كيفية تحويل الشكل إلى قوى، والمادة إلى طاقة، وإمكانية توسيع تلك التحولات.

وسبق هذا البيان بيانات المستقبلين بإيطاليا، ومنها البيان الذي نُشر في ١١ فبراير سنة ١٩١٠ في "تورينو" والموجه للفنانين الشباب، وأعلنوا فيه عن ثورتهم على المتاحف التقليدية واللوحات التقليدية، كتعبير عن ازدياد المعتاد، والبحث عن الفن الحديث النابض بالحياة، والذي يُعثر على عناصره في البيئة



المحيطة. ويدعو البيان كذلك الفنان بأن يستقى إلهامه من الحياة المعاصرة، حيث كل شيء يتحرك، وكل شيء يجرى ويدور بسرعة لا تنقطع، وطالبوا الجمهور الذى اعتاد على شبه الظلمة، أن يفتح عيونه على أقصى الرؤية المتألفة للضوء والظلال. وقد وقّع على البيان "امبرتو بوتشيوني" *Umberto Boccioni* (١٨٨١-١٩٦٠) و "لويجي روسولو" *Luigi Russolo* (١٨٨٥-١٩٤٧) و "جياكومو بالا" *Gia Como Balla* (١٨٧١-١٩٥٨) و "جينو سيفريني" (١٨٨٣-١٩٦٦) و "كارلو كارا". ذلك البيان الذى ينادى بتلقائية التعبير عن جمال السرعة وبحيوية تحقيق مبدأ الحركة التى أوصت بها التجارب الحديثة للسينما، والتى كانت إنجازاً لمفهوم جمال السرعة.

أما البيان المستقبلى الذى نشره إلى العالم "فيليبو توماسو مارينيتى" (١٨٨٢-١٩١٦) فى ميلانو فى صحيفة الفيجارو عام ١٩٠٩ فقد أظهر ارتباطاً وثيقاً بالفنون البصرية، وفيه كتب "ستغنى الحشود الكبيرة المنهمكة بالألوان والأصوات، والأقمار للكهربائية المتقدمة". وكان مارينيتى قد نشر قصيدة عام ١٩٠٥ بعنوان "سيارة السباق" وأعلن فيها عن إعجابه بالآلة الذى فلق إعجابه بالعلاقة الرومانسية بين الحب والموت، وظهر فى القصيدة تمجيد "السرعة" على أنها تمثل نوعاً جديداً من الجمال الذى اتخذ عند "مارينيتى" معنى صوفياً. وفى رأى مارينيتى أن إنسان العصر الحديث بحاجة لأن يمتلك أى شيء يمكن تفسيره فى كلمتين، وأن الثورة الطباعية ستساعد على التعبير عن أفكار مختلفة بشكل تلقائى. وتعتمد "مارينيتى" أن يتبع فى بياناته أسلوب الإغاضة والإزعاج، رغبة منه فى زعزعة الماضى فى قناعات جمهوره، وإلى تأكيد الإرادة الإنسانية ضد الجبرية وقوة العادة.

ولقد وضع " كوربوزيه " *Corbusies* و " اوزنفا " *Ozenfant* فى عام ١٩١٨ بيانهما عن النقاء فى الفن والرؤية الصفائية. ونقل " بول كللى " *Paul Klee* (١٨٧٩-١٩٤٠) تجربته الفنية لجمهوره عندما كتب مذكراته (١٩١١-١٩١٢) فنكر فيها " أريد أن أكون كما لو كنت وليدًا جديدًا، لا أعلم شيئًا، لا شيء مطلقًا عن أوروبا، جاهلاً الشعراء والعادات، من أجل أن أصبح بدائيًا تقريبًا ". وكذلك " فرانتز مارك " (١٨٨٠-١٩١٦) من جماعة " الفارس الأزرق " التى تكونت فى " ميونخ " كتب لزوجته فى إبريل ١٩١٠ يشرح لماذا يصور بأسلوبه الخاص مركزاً على صور الحيوانات، وقال: " الرجال والنساء والمحيطون لم يوقفوا فى أيامى احساسات الحقيقة، بينما ما أثار الحياة فى نفسى كل المشاعر الحسنة فهى الحيوانات، بما لديها من شعور طبيعى من أجل الحياة ".

وسعى " جان تنجولى " *Jean Tinguely* بكتاباته إلى توضيح فكرة التأليف بين الفن والحياة، لإزالة الغموض بين الإبداع والحرفة. وكانت كتاباته عنيفة، تشبه أعماله التى استخدم فيها النار، وكان تنجولى يبرر وجوده داخل إطار العمل بقوله " إننى لست فناناً تجريبياً، بل واقعياً ولكى أكون صريحاً فى تصويرى للمكان، لابد وأن أكون هنا بنفسى فى المكان نفسه مع العمل ".

وكتب " ماكس بكان " يفسر أعماله لجمهوره (فى لندن - يوليو سنة ١٩٣٨) يقول " ما أريد أن أبينه فى عملى هو الفكرة التى تخفى نفسها وراء ما يدعى الحقيقة، وأنا أبحث عن الجسر الذى يصل بين « المرئى والخفى » وذلك بالتوغل فى الفراغ بأعماقه الثلاثة، بأن أنقلها للمشاهد فى مستوى واحد على

السطح المجرد للصورة، وقد أردت أن أنزع عن أشكال لوحاتي خصائصها العرضية الظاهرية. ومن المشكلات الخاصة للفنان أن يعثر على « الأنا » التي لها شكل واحد فحسب هو " الذى أجده فى الحيوانات والإنسان فى السماء وفى الجحيم".

وكان لكتابات جماعة "  $N$  " أهمية فى دراسة المتغيرات التي تتطلب البحث، مثل وضع المشاهد (المتلقى) والبيئة المحيطة بكل من العمل الفني والمشاهد، والموقف النفسى، وطبيعة العملية الإدراكية وزمنها بالنسبة للمشاهد، ومعلوماته البصرية، مما فتح الآفاق أمام مفاهيم جديدة فى مجال الجمال والفن. وقد كان العمل يشبه عمل فريق من العلماء، ويوقع عليه باسم الفريق، وأصبح للفن شبه معملى. وصدر بيان جماعة "  $N$  " فى بنوا *Padua* فى سنة ١٩٦٢، ويشير إلى دور الوعي الخاص بالفنان فى مواجهة قضية أو رؤية خاصة وإهتمامه بتحليلها تحليلاً موضوعياً، ثم محاولة التعرف على أبعادها ومتغيراتها، وفرض فروض لتلك المتغيرات، فكانت تلك الجماعة تبحث مثلاً فى علاقة المشاهد بالعمل الفني، وما يصاحب هذه العلاقة من متغيرات، مثل متغير وضع المشاهد، ومتغير البيئة المحيطة بكل من العمل الفني والمشاهد، ومتغير طبيعة العملية الإدراكية وزمنها بالنسبة للمشاهد. ورغم أن العمل الفني كان يُنجز بواسطة فريق فإن ما كان يوحد بين ذلك للفريق هو الوعي بقضية ما من القضايا، فيثرى كلاً منهم جانباً منها. لقد تحولت الطبيعة بالنسبة للفنان المعاصر من المناظر الخلوية أو الطبيعية الصامتة إلى ينبوع الظواهر الطبيعية ذات القوانين الأبدية، حيث بدأ فى دراسة تلك الظواهر واستخدامها فى تحقيق التنوع الحيوى فى عملية الإبداع، مما خلق أبعاداً جديدة حول موضوع أو فكرة ذلك العمل.

ولقد كتب " البرز " عن أعماله التي تثير مشكلات ذهنية، بأنها بُنيت على أساس من الإتصال الدائم بما حولها من مؤثرات، وذكر أهمية الفن والتكريب من أجل النمو والتطور. إن الكتابة في موضوع الفن سواء من جانب الفنان أو الناقد تمثل دائماً عاملاً مثمراً لنشر الفكر الجمالى والفنى.

وفى دليل معرض الفن الحركى الذى أقيم فى القاهرة ( بالمركز الثقافى الألمانى عام ١٩٧٠ ) أكد أحد العارضين وهو " فيكتور بوناتو " على اهتمام الفنانين فى المذهب الحركى *Kinetic Art* بالظواهر البصرية، من انعكاسات وتشوهات ولبلة وذبذبات، التى يصادفها الجمهور ويسجلها بمشاعره من قبل، وطالب المتفرج بأن ينظر إلى الأعمال وكأنها « فنية » فيتحقق ويدقق فى تفاصيلها حتى يحول انطباعاته إلى نظرة عميقة فى جوهر تأثير العناصر (الضوء والزمن والحركة والشكل)، وأكد الفنان كذلك فى تصريحه، على أن تقييم هذه الأعمال الفنية يتوقف على قدر نوع خاص من معاملة الجمهور.

## الفنان والجمهور

ورغم أن الفن من أكثر الأنشطة الإنسانية تفرداً، فهو كذلك أشد هذه الأنشطة تعبيراً عن احتياجات الجماعة التى تشكل مجتمع الفن. ويؤكد أصحاب النظرية الاجتماعية فى الفن، على أهمية اتصال عقل الفنان بعقول من يحيطون به، وأن هناك روابط وثيقة بين الفن وغيره من الظواهر الاجتماعية والثقافية. والصفة الذاتية التى تميز أعمال الفن لا تتعارض مع اعتبار الفنان لعمله سبيلاً لتحقيق شهرته. ومهما كان الفنان منعزلاً فإن لديه رغبة فى التعبير عن مشاعره فنياً،

لأقل عدد من الجمهور . وفى الحقيقة إن العمل الفنى فى العصور القديمة، وحتى عصر النهضة لم يكن عملاً فردياً بحتاً، وإنما كان عملاً جماعياً، يشترك فى أدائه فريق. وكان للفنان معاونين بينما يقوم هو بوضع التصميمات والتخطيطات المبدئية، وبتوزيع اللمسات الأخيرة.

وقد كان نجاح فن الصور للشخصية، الذى يتبع للمعيار الإنسانى يتوقف على مدى التعاطف الذى ينشأ بين الفنان وللشخصية التى يقوم برسم صورة لها. أما عندما يحصر الفنان اختصاصه فى قضايا الشكل والتقنية، دون أن يربط فيه بالواقع وبمن حوله، فسوف ينذر ذلك بنشوء مشكلة بين الفنان وجمهوره، فإذا طُلب من فنان رسم صورة لشخص ما، أثناء قيامه بذلك لم يكتف بتسجيل الهيئة الشخصية المشابهة لصاحب الصورة، بل يضيف إلى العمل جانباً من انفعالاته تجاه الشخصية المصورة، وقطعاً سينشأ عن هذا التصرف إغضاب صاحب الصورة، ويصبح الفنان فى وضع اختيار بين أمرين، إما أن ينجز صورة مشابهة، يحصل بإنجازها على رضى صاحب الصورة، أو ينتج عملاً فنياً يرضى ذاته ويشبع حاجاته للجمال والفن.

أما فى الآونة الأخيرة، فقد ظهرت أفكار تتعارض مع فكرة الاستغناء عن الموضوع فى العمل الفنى. والمبدأ الجديد يؤكد على أن مجال العمل الفنى هو جمال صورة خيالية كان لها وجود مسبق لفعل التعبير عنها، وإن افتقر أى عمل فنى إلى الموضوع يؤدى إلى ضلالتة، إذ أن لغة الفن تفتقد فعالية تأثيرها بالمبالغة فى التجريد.

والفنان الذى يشعر بضرورة توصيل تجربته إلى الآخرين، يبحث دائماً عن سبيل لتحقيق ذلك من خلال لوحاته أو تماثيله، أو شعره، ويبدل الفنان قصارى جهده من أجل الإتصال بجمهور ما، ليس لأنه يشك فى عدم اكتمال تجربته الفنية فقط، وإنما من أجل أسباب أخرى، منها مشاركة الآخرين تجربته التى يراها ذات قيمة، أو حاجته إلى الكسب المادى.

والكاتب "تولستوى" *Tolstoy* (١٦٠٨-١٦٤٧) هو الذى عُرف الفن بأنه "نشاط إنسانى يعبر الفنان من خلاله عن خبرة عاطفية تنتقل إلى الآخرين شعورياً باستخدام الإشارات". وبذلك يشترط أن يتم انتقال الخبرة من الفنان إلى الجمهور، على اعتبار أن الفن أداة اتصال بين الناس، لنقل الخبرات العاطفية، ويُشئ نوعاً من التناغم الوجدانى بينهم. فإن الفنان عندما يستحضر شعورياً ما اختبره، ثم يجسده بواسطة الحركة أو الخط أو اللون أو الشكل، فذلك يسمح للشعور، بأن ينتقل إلى خبرات أخرى، وإذا نجح الفنان فى نقل هذا الشعور إلى الآخرين بطريقة تعيد توليده فى نفس المشاهد باستخدام رموزه الخاصة، يكون قد أنجز عملاً فنياً أصيلاً، لأن الفن الصادق من وجهة نظر "تولستوى" هو الذى يستطيع أن يُزيل الحواجز التى تحول دون تواصل الفنان بجمهوره، بل يعمل على توحيدهما.

هكذا ينقل الفن المشاعر التى عايشها الفنان بوعى، بواسطة رموز ظاهرة إلى الآخرين، من أجل أن يجعل الآخرين يشعرون بها مثلما شعر بها هو. وعندما يشعر الفنان بأن لديه شئ ما يحتاج إلى أن يفصح عنه، فسوف لا يرغب فقط فى

التعبير عنه علنياً، بل سيُشعر كذلك بحاجته إلى المجاهرة به أمام جمهور معين. والحقيقة أن أعمال الفن توجد من أجل أن تحب أكثر من أن تُبحث.

والفنانون لا يبدعون من أجل استمتاعهم الشخصي فحسب، وإنما يسعون إلى أن تحظى أعمالهم بقبول الآخرين، وذلك ما يجعل الفنان يمارس عمله الفني بدافعية، وسوف لا يتحقق لعمله الفني الاكتمال إلا مع عثوره على جمهور يتذوقه. ورغم خصوصية الإبداع الفني ورغبة الفنان في ممارسة الفن في عزلة، ورفضه الكشف عن عمله قبل الإنتهاء منه، فمع كل ذلك نجد لديه قناعة بضرورة حدوث ميلاد ناجح لعمله في حالة إتمامه، فيسعى في الحصول على مشاركة الجمهور، ويمكن حل هذا التناقض بالتوصل إلى فهم لما يقصده الفنان بالجمهور.

### المشاركة بين الفنانين

تشهد أعمال الفن الشهيرة على مبدأ المشاركة بين الفنانين، وعادة يبدأ الفنانون حياتهم بتقليد أعمال الأساتذة العظام، والذين يعتبرونهم مثيهم الأعلى. فاعتاد المصور الإنجليزي " تيرنر " *Turner* (١٧٧٥-١٨٥١) اقتباس تكوينات رسومه من لوحات " كلود لوران " *Claude Lorrain* (١٦٠٠-١٦٨٢) وكان المصور الأسباني " الجريكو " *El Greco* يحاكي أعمال " تينتوريثو " *Tintoretto* (١٥١٨-١٥٩٤). وقد تأثر الانطباعيون بـ " إدوارد مانيه " *Eduard Manet* (١٨٣٢-١٨٨٣) بالنقل عنه. أما النقل أو محاكاة أسلوب الفنان لغيره من كبار الفنانين في بداية حياته، فهو نوع من المشاركة في الفن، وكل حياة فنية إنما تبدأ بمشاركة في عالم الفن، أما رغبة الفنان في تحقيق تفرد، والتوصل إلى التميز،

فيمكن أن يتحقق إذا ما قام بتجديد بريق فكرة عادية. والمقطوعات التي ألفها الموسيقار الروسي "موسورسكى" رغم تفردا المتميز، فهي تشهد على اعتماده على اقتباسات عديدة، حصل عليها من موسيقى "دي بوسى". وكذلك قلد "إدجار ديجا" *Edgar Degas* فن المصور اليابانى "هوكاساى" (١٧٦٠-١٨٤٩) غير أنه استطاع أن يرتقى بعملية النقل إلى مستوى الحركة الانطباعية، عندما عثر على صلة لها فى الرسوم اليابانية، وقد أضاف إلى أعماله أفكاره الخاصة التي نبعت من ذاته. وهكذا يكشف لنا تاريخ الفن عن حدوث عملية المشاركة بين الفنانين باستمرار، ومن خلالها يغذى فنان عمله بفنان آخر.

ومن المؤكد أنه لا توجد تجربة فنية فردية تماماً، بل هناك طبيعة اجتماعية لظاهرة الفن، إذ أن الفنان يؤدي عمله من خلال كل الفنانين الذين تأثر بهم، أو بمعنى آخر شاركوه فى عملية الخلق الفنى، ويظل هذا الخلق الفنى غير مكتمل، إلى أن تأتى مشاركة جمهور المتذوقين له. وهنا يشعر الفنان بضرورة التخلص من النظرة الملكية الفردية، من أجل أن يستطيع تدعيم عمله الفنى، لأنه عندما يصبح الفنان حراً فى النهل من كل ما يصادفه، فذلك ضماناً لإثراء قيمة عمله. إنه يأخذ مما يعجبه فى فنون الآخرين ويزيد عليه. وعلى الجمهور أن يقدر ما فى أعمال الفن من تميز بخصائص حيوية، تقبل المشاركة فى عملية الخلق الفنى، وفى هذه الحالة، سيحاول الإطلاع على أفكار وغايات الفنانين، حينما يشعر بأنه قد أصبح عضواً فى جماعة الفنان، وله دور مؤثر فى تحقيق جانب من نجاحه، كشریک فى عملية الإبداع.



ويستفيد الفنان من الجمهور المشارك له في عملية الإبداع. وعندما يركز الفنان على إثارة اهتمام المتذوق بالخصائص التقنية، دون إعطاء فرصة لأن يتخذ الموضوع دوره الذى يليق به، فسوف لا يكون هناك نفع لانتشار المتاحف والمعارض والمجالات الفنية وموائل الإعلام الأخرى، فى التوصل إلى مستوى المشاركة الحقيقية فى عملية الخلق، والتي بدونها لا يكتمل العمل الفنى، ويفقد الفنان الصلة التى تربطه بجمهوره.

والمهم فى الجمهور ليس كثرة عدده، ولكن يكفى للفنان عدد من الأشخاص يقدرون قيمة فنه، ويشجعونه ويدفعونه للمسير قدماً. وهناك فنانون عظماء لم يكن لديهم إلا قلة من الأصدقاء وعدد محدود من المشاهدين لأعمالهم. ومع ذلك فقد وصلوا إبداعاتهم، بفضل مساندة هؤلاء لهم معنوياً. وعادة تجذب الأقلية المتفاعلة من الجمهور، والتي تمثل النواة الأساسية لأعضاء جدد من جماعة المشاهدين الثانوية، وهم الأكثر عدداً، ولذين لهم علاقة بالفن أقل مباشرة، وأقل استمرارية. وباستطاعة هذه المجموعة أيضاً أن تؤثر فى عدد كبير من الجمهور العام، من أصحاب المقولة للشائعة " لا أعرف شيئاً عن الفن "، غير أن الطريق إلى المعرفة مفتوح، ويدعو أى شخص يتمتع بعقلية متفتحة، وله قدرة على استيعاب الخبرات الجديدة، ومع نمو فهمنا نجد أنفسنا نتقبل عدداً من الأشياء ونعجب به أكثر مما كنا نتوقعه فى بداية الطريق. والأمر يتوقف على توفر قدر من الشجاعة. وعندما ندرك أن معنى العمل الفنى يعد اختياراً شخصياً، ففى هذه الحالة سوف، ينضم الجمهور العادى إلى الأقلية الإيجابية، التى تشارك مباشرة فى تشكيل اتجاه الفن فى وقتنا الحالى. حينئذ يصبح بوسع المشاهد أن يصرح بما يحبه.

وهناك بعض الخصائص التي أصبحت تميز المشاهد في العصر الحديث، فهو يتصف بطابع نقدي *Critical* أو تحولي *Fickle* أو تقبلي *Receptive* أو متعصب *Enthusiastic* ، وكذلك غير ملتزم، وحر في أن يتقبل أو يرفض. ولذلك فإن أى عمل فني يعرض عليه، يبدو كما لو كان موضوعاً " فوق السحاب "، إذ لا يمكن التكهّن سلفاً بالكيفية التي سوف يتقبل بها هذا العمل، ومن هنا ينشأ التوتر والانفعال بين الفنان والمشاهد، اللذين يشكلان علاقة تختلف كثيراً عن العلاقة بين الصانع الحرفي والعميل، غير أن الفنانين الذين يدركون أهمية تقبل المتفرقين لعملهم، يدربون أنفسهم على تلقى القشل بدون الشعور باليأس، وعلى مواجهة مشكلات العرض رغم الحملات المعادية. وهم قطعاً يفهمون حقيقة أن التجربة الفنية الأصلية تتضمن غالباً عنصراً، يدفع إلى الإغراء برفضها.

والفنان الذي يشعر بأنه في استطاعة عمله الفني أن يتغلب على ممانعة الجمهور، يمكنه أن يمر بأحاسيس مختلفة، بين التوتر أو التردد أحياناً، وبالتحذير أحياناً أخرى، فليس هناك ما يؤكد له أن ما عرضه على الجمهور يمثل إبداعاً حقيقياً.

وكلما كان العمل الفني أكثر طموحاً وأكثر أصالة يصبح الفنان عرضة للتوتر، وعندما يحقق الفنان نجاحاً في التأثير على المشاهد وضمان استجابته، من خلال عمله الفني الذي يمثل بالنسبة له وثبة خيالية ميسر بالغبطة. ولا يجوز أن يكتفى الفنان بالإعتقاد في كونه الأقدم على الحكم بقيمة عمله. ولا يبالى برأى الآخرين، إذ قد يتسبب عدم الإهتمام برآء الآخرين عن تجاهلهم له. والأفضل أن يولج الجمهور بجرأة وشجاعة، من أجل أن يُعرض عليه ما توصل إليه من

إنجازات، ويحاول أن يتعرف على صدق حكمه بقيمة عمله من خلال دراسة تأثير العمل الفني على المشاهدين، وإلا فسوف يظل في حيرة من أمر تجربته الفنية التي استمتع بها وجسدها في شكل فني، وهذا ما جعل الفنانين ينظرون إلى جمهورهم على اعتبار أنهم شركاء لهم في الحكم على مدى أصالة عملهم الفني. بل أن العمل الفني في حد ذاته يشتمل على دعوة من الفنان لجمهوره من أجل المشاركة معه في الإستماتع به. فليس مهمة المشاهد ثقيلة فحسب، وإنما مهمته كذلك في إعادة تمثيل العمل الفني، ومن هنا تتحدد مهمة المشاهد.

وعندما ينجز الفنان عمله تأتي الحاجة إلى نشر ذلك العمل. وتنشأ هذه الحاجة منذ بداية النشاط الإبداعي وأثنائه، وليس فقط بعد الإنتهاء منه، إذ يشعر الفنان دائماً بحضور المتذوق، على اعتبار أنه يمثل جانباً أساسياً في عمله، ولا يتعارض دور المشاهد هنا مع تحقيق الأهداف الجمالية في العمل، بل هو على العكس من ذلك، يؤدي دوراً جمالياً ويساهم في تحديد التعبير. ويشعر الفنان أحياناً بأن حياته الحقيقية تتسع بقدر ما يتسع جمهور المعجبين، بل أن وجوده مرتبط بغيره وجمهوره. وعادة يبذل الفنان قصارى جهده للإتصال بجمهور ما، على اعتبار أن الجمهور هو المروج للتجربة الجمالية، وهو الذي يشهد على أن ما يعرضه الفنان هو شيء قابل للإدراك بالحس، وله القدرة على استحضار تجارب جمالية معينة في وجدان المشاهد.

إن للعمل الفني هو شيء أكثر من أداة، بل هو شيء له وجوده الخاص، وعدم تقبل المتذوقين لعمل فني أمر لا يصح عدم الإكتراث به من قبل الفنان، ورغم تلقى الفنان القليل في الإستحواذ على تقبل الجمهور، فهو يستمر في

مواصلة عمله. على الرغم من الإخفاقات التي تؤدي إلى جرح اعتزازه بذاته، وتطعن في صحة أحكامه الخاصة بسلامة العمل الفني الذي قام بإنجازه من الوجهة الفنية والجمالية.

ولما كانت مهمة الإبداع الفني تعتمد على المشاركة بين الفنان وجمهوره، فلذلك تخضع عملية الإبداع لصلوات اجتماعية كاملة. أما الجمهور الحقيقي فهو الذي يتميز بمقدرته على تقبل الفن، وتقدير الخصائص الأكثر حيوية وحساسية فيه، والتي شارك في تأليفها بالإضافة إلى الإستماع بها. والفن يحقق الإنماء العاطفي. أو التناغم الوجداني بين الأفراد، ولما كان الناس يمتلكون المقدرة الفطرية على نقل عواطفهم إلى الآخرين عن طريق الحركات والأنغام والخطوط والألوان والأصوات، فإن كل الحالات الوجدانية التي تمر بالآخرين من حولنا هي بطبيعة الحال في متناول احساساتنا، فضلاً عن أن في وسع المرء أن يستشعر عواطف أخرى أحس بها غيره من قبل، ومنذ آلاف السنين.

وإذا كان لا يجوز وجود عمل فني خارجاً عن نطاق للعالم الذي نحيا فيه، فمن هذه الوجهة يوجه الفنان فكره من خلال عمله الفني نحو العالم الخارجي. فلكل فعل إنساني « معنى » يخرج عن الذات من أجل أن يتجه نحو الآخر، وهكذا يصبح العمل الفني بمثابة حضور لفكر الفنان في صميم العالم المجسوس، ويمكن للعواطف والانفعالات التي هي أصل كل تعبير فني أن تتحول إلى لغة، ويتحول العمل الفني إلى وسيلة اتصال بالآخرين، ولذلك تميز الإنسان بكثرة عوالمه اللغوية، وقد كانت كل الفنون في البدء مجرد وسيلة لخدمة الحقيقة المقترنة.

## تعميق الصلة بين الفنان والجمهور

اعتمدت الفنون في الماضي على المعرفة، حتى أصبحت جزءاً من المناهج التربوية السائدة، إذ أن قيمة الفن وقتذاك قد توقفت على قدرته في توسيع المعرفة وترسيخها. وهكذا اصطلح في العصور القديمة على أن الفن نوع من أنواع المعرفة، عندما يقدر على إعمال الفكر بطريقته، غير أن العلم يتميز بأنه عام فسي جوهري، والتوجه إليه يبعد الفن عن مجاله الأصلي الذي هو مجال « الخاص » و « الفردي ». وهكذا نشأ الخلاف بين الفن والتزامه بالفردى، وبين نزوعه نحو العام، مما أدى في العصر الحديث إلى قطع الصلة التي وصلت العلم بالفن منذ آلاف السنين. وأن سعى الفن للعلوم قد ظهر مع نشأة علم المنظور في عصر النهضة الأوروبية، وقد ظلت العلاقة القديمة بين الفن والعلم قائمة إلى هذا العصر. وفي عصر المصور الإيطالي "ليوناردو دافنشى" كان الفن والعلم يمثلان وحدة واحدة. أما مع ظهور العلوم الحديثة في القرن السابع عشر والتي اعتمدت على العقل تماماً، فقد قضت بذلك على وجود التفاعل بين العلم والفن الذي حافظ على التزامه بالمحسوسات.

ونشأت مع عصر الباروك حركة مغايرة لحركة التنوير التي تركزت حول العلوم الدقيقة. ومع تأسيس علم الجمال، أصبح الفن يُفهم على أنه وسيلة للتربية الإنسانية الشاملة، بل أنه صار ملاذاً للفكر بعدما ظهر عجز المبدأ العقلنى. وتكونت صلة تقارب وتداخل جديدة بين العلم والفن مختلفة عن الصلة القديمة، قامت على الاختلاف والتكملة.

وقد رأى عصر الباروك أن اكتمال إنسانية الإنسان يتوقف على الفن. والحقيقة أنه عندما يستقل الفن بذاته، فلا يسير إلا على المقاييس التى أوجدها لنفسه بنفسه، ويكتسب مزيداً من الصفات المميزة الخاصة، ومن الحرية، فإنه فى نفس الوقت يفقد حسطاً من الأهمية الاجتماعية، ومن سهولة الفهم، وقوة التأثير فى الحياة العملية.

وهناك تيارات فنية ظهرت فى القرن العشرين مثل الفوقية والتعبيرية تؤكد على أن الفن يعرض حقيقة مضادة لما هو قائم وموجود، عن طريق الإفراط الجمالى فى التراكيب الصورية.

وكذلك توجد تيارات فنية قوية تسعى إلى تقريب الفن من العلم، والاتصال به والتلاؤم معه. ومن هذه الحركات الحركة «المستقبلية» التى تبنت منهج الحضارة التكنولوجية بدون تحفظ، والتى كانت مدرسة " الباوهاوس " من أبرز نتائجها. ومن أهم اكتشافات المستقبلية فى تقنيات الفن، هى أن التجزئ والتفاعل بين المواد المتنافرة على نحو ظاهر، هو أساس التعبير المباشر عن سرعة الحياة الحديثة وتشعبها. لقد دعى المستقبلون إلى جمالية الحركة وإلى إطلاق الطاقات التى تشبه طاقة الماكينة، والمدينة التى دفعت الإنسان نحو غزو الزمن والمكان. أما الصعوبة والشعور بالغربة فى تقنيات أعمال المستقبليين فكانت تجبر المشاهد على المشاركة فى عملية الإدراك، وأصبح الفن يضاهى التعقيد فى تركيب العمل السينمائى، حينما يخلق سلسلة متصلة من الزمن اللامستقيم.

## وسائل الإتصال وتنمية الوعي الجمالى

لما كانت التربية الوجدانية تشكل عنصراً فعالاً فى تنمية الشخصية المتكاملة، فإن لوسائل الإتصال التكنولوجية دور فى تربية وجدان الفرد فنياً وجمالياً. وللتربية الجمالية دور مهم فى تكوين الشخصية المتكاملة التى تنمو وتتطور إمكانياتها ذات القيمة الإيجابية فى نطاق المجتمع، ومن أكثر الوظائف أهمية فى مجال التربية الجمالية هى تنمية الحواس، وجعلها فى انسجام مع العالم الخارجى والبيئة الحقيقية.

ومن مساوئ التركيز فى وسائل التربية التقليدية، والتدريب التخصصى على تنمية الجوانب الفكرية والعملية للواقع المصنوع، هو تجاهل الدور المهم لعادات الفهم الجمالى، والإستمتاع بالقيم الحية من خلال الفن. وهناك تصريح كتبه "تشارلز داروين" فى مذكراته، يقول فيه: "لو أنى عشت حياتى مرة أخرى لكنت وضعت قاعدة لنفسى، أقرأ بمقتضاها بعض الشعر، وألصقت إلى بعض الموسيقى، مرة واحدة على الأقل كل أسبوع، وذلك أنه ربما تكون أجزاء قد ضمرت الآن، كان من الممكن أن تظل نشيطة من خلال الإستعمال، ومن المؤكد أن فقدان هذه التذوقات هو فقدان للسعادة، ويحتمل أن يكون ضاراً بالفكر، ويحتمل أكثر من ذلك، أن يكون ضاراً بالطابع الأخلاقى، وذلك لأنه يضعف الجزء الانفعالى من طبيعتنا".

الحقيقة أن المبالغة فى التركيز على جوانب التصور العقلى والتجريد الذهنى، قد عمل على إضعاف قدرات النشئ على الإدراك الحسى، ولكننا لو اتجهنا نحو

الاهتمام بالتربية الجمالية إلى جانب عنايتنا بشتى مظاهر النشاط الذهني الأخرى، من علم وسياسة وقانون وتكنولوجيا، لكان فى وسعنا أن نلمس لدى الفرد القدرة على أدراك الجزئيات، والقدرة على اكتشاف القيم النوعية للأشياء. ولأن مضمون النشاط الفنى يمثل خبرة إدراكية قوامها الصور والأشكال ذات الدلالات والمعاني، وكذلك تُعتبر الشخصية الخلاقة والمبدعة، فعّالة وقادرة على تجسيد أفكارها وتحقيق معانيها، بل هى قديرة بالقيام بمهمة تحويل المدركات الكائنة فى العالم المادى إلى رموز " تنتقل عبرها شتى حالاتها الشعورية إلى الآخرين ففى وسع للفن التعبير عن المعارف والقيم التى لا تستطيع أن تنقلها الوسائل اللغوية. إذ أن الفنون التشكيلية تقدم موضوعات العالم المادى والروحى بوسائط غير لغوية، فقد تعجز الكلمات فى رأى النقاد، إلا عن أن تزيد مجال إثارة المشاعر بالإدراك المباشر غموضاً، إذا ما حاولت شرح ما لا يقبل الشرح.

لقد اصطبغت شتى خبرات المجتمعات الإنسانية فى كل زمان ومكان، فى مجالاتها المختلفة، العملية والاجتماعية والتربوية، بصبغة جمالية، عندما أتحدت جوانبها المادية مع الأخرى الروحية، فكان النشاط الجمالى فى كل الحضارات يندمج فى صميم الحياة الاجتماعية العادية، إذ أن ظاهرة الفن فى جوهرها إنسانية. ومتلماً تميز الإنسان عن غيره من الكائنات بقدرته على إبداع أعمال الفن، فهو كذلك يميل نحو الإستمتاع بجمال هذه الأعمال. غير أن الموجودات التى تتصف بالجمال، هى الكائنات فى الطبيعة، أو التى صنعتها يد الإنسان، أى أن موضوعات الجمال والتذوق الفنى هى البيئة الطبيعية، والبيئة الصناعية، والفن.



لقد جعلت تكنولوجيا تبادل المعلومات العالم يبدو عالماً واحداً مثل قرية صغيرة بفضل وسائل النقل السريعة والاتصال العاجل، وكذلك مع نمو المنظمات المهنية الدولية في كل مجال، وانتشار الوسائل الثقافية، مثل الإذاعة والتلفزيون والمجلات والمعارض، فقد تحقق تزايد في التقارب بين الشعوب. ولعبت الفنون دوراً هاماً في مجال التقارب الثقافي، باستخدام معارض الفن المتنقلة، والأفلام والتسجيلات، مما ساعد في نشر فن منطقة في مناطق أخرى. أما الإنتاج الواسع في الفنون التطبيقية (العمارة والأثاث والملابس) فكان يعمل على المساهمة في إهمال المصنوعات اليدوية التقليدية، إضافة إلى اقتحام الفن الغربي كل مكان فيغزوه. وعمل "بينالي فينيسيا" في الفنون، على جعل الفن يتميز بأسلوب دولسي أو ساعد على نمو اتجاه يجمع بين سمات محلية أخرى عالمية.

## الفن والتكنولوجيا

لم يكن الإغريق الذين استهوتهم العلوم كثيراً، يحفلون بالتقنيات. وقد أعطوا للفن منزلة أدنى من منزلة صاحب العلم المجرد. وكان من رأى "سقراط"، الفيلسوف الإغريقي في القرن الرابع قبل الميلاد، اتجاه الفن إلى عالم الخيال والإيهام، يدفع إلى الوهم والأحلام، ويقوى النزعات الساعرة، ويقبل الحالات الشاذة. وهكذا فإن الفنان في رأى "سقراط" وبسبب خياله الواسع، يبتعد عن دائرة العقلانية. وكذلك لم يعر أهل القرون الوسطى اهتماماً بالتقنيات. أما في عصر النهضة فقد تطورت التقنيات مع تطور العلوم، وأما في القرن الثامن عشر فقد نظر "كانط" Kant (١٧٢٤-١٨٠٤) إلى الفن والأدب، على أنهما يقعان خارج نطاق العقل للنظرى أو العقل للتطبيقي، للخاضعين لضروريات وأهداف

واضحة، وبهيمنان على الفكر العلمى بمفهوم ذلك العصر . لذا فالقيمة الفنية للعمل  
الفنى لا تخضع للأصاليب العقلانية.

ومع سيطرة العلوم الحديثة الدقيقة فى عصر التنوير (القرن الثامن عشر)  
على المجال الثقافى سيطرة كاملة، انقطعت صلة القرابة التى كانت قد ربطت  
الفن بالعلم فى العصور القديمة، منذ عصر الكهوف، وظهرت علاقة من نوع  
جديد بين العلم والفن، استندت إلى علم الجمال، ليعوض عن النظرة إلى الأمور  
من جانب واحد، حيث الحاجة إلى تأسيس فرع يغزى قوى الإنسان الحسية  
والخيالية وينمىها. وقد ارتقى الفن فى إطار ذلك الفرع إلى درجة من الأهمية،  
فأصبح وسيلة للتربية الإنسانية الشاملة. أما الصلة التى كانت فى السابق، تقارب  
بين الفن والعلم، وتداخل بينهما فقد تحولت إلى صلة تقوم على الاختلاف  
والتكامل. وأصبح الفن مستقلاً بذاته لا يسير إلا على المعايير التى أوجدها لنفسه  
بنفسه، وقد اكتسب الفن مزيداً من الحرية، وقوة الإنطلاق من جهة، وافتقد قدرأ  
من الأهمية الاجتماعية، وقدرأ من سهولة فهمه، ومن قوة تأثيره فى الحياة العملية،  
من جهة أخرى. وقام تيار « للفن للفن » بتمثيل النزعة إلى التميز والذاتية. ويمكن  
للفن أن يتبع الطريقة التى رسمها علم الجمال فى العصور الحديثة، وهى الطريقة  
التكميلية والتعويضية، حيث يؤكد الفنان على وظيفة الفن فى التعويض، بالإفراط  
الجمالى فى التراكيب الشكلية.

وعلى الرغم من لجوء العلم فى تطوره إلى التجريب، منذ القرن السابع  
عشر، من أجل الإنتقال إلى عصر التكنولوجيا، وحتى يتحول ما كان خاضعأ  
للتكهنات فى الماضى إلى الخضوع للاختبار، من أجل التمييز بين ما هو متخيل

وما هو واقع. فقد ظهرت النزعة الإنسانية العلمية كنوع من التعبير الخصب، وبدأت العقلانية التي حصلت على تقدير واسع في القرن الثامن عشر، في إثارة رد فعل في الإتجاه المعاكس، خلال العقدين الماضيين. ومع نمو المادية سيعود الفنانون إلى الدعوى مرة أخرى لنهضة رومانسية، على أساس أن المبالغة في التطور العلمي والمادية، قد أفرغ نمط الحياة من الجوانب الروحية والمعنوية والخيالية للفرد، وقد نتج عن ذلك الإتجاهات الفنية الحديثة « الرومانسية » و « الانطباعية » و « الوحشية » و « التعبيرية » و « السيرالية »، كتيارات مواجهة للنزعة العلمية والتكنولوجية.

ومع ظهور نظريات التطور في النصف الثاني من القرن التاسع عشر اكتسب العلم والتكنولوجيا مزيداً من الأهمية، على اعتبار أنهما نتاج للتأمل والتخيل البشري، فظهرت كأدوات تسمح للإنسان بتشكيل تطوره الخاص، وسيكون من أثر نظرية التطور ظهور التكنولوجيات الجديدة في الفن والتأثيرات الجديدة في المتدوق.

وسيؤدي ازدهار الفن الذي يعكس روح العصر في القرن العشرين، مثل مذاهب: « المستقبلية » و « الباوهاوس » و « النقائية » و « الاختزالية » إلى تركيز الفن على الأنا الداخلية للإنسان، وما تقدمه من استثمار سيكولوجي في العمق، كنوع من الفن التأملية الذي يكشف عن مهارة في معالجة الحياة الداخلية للإنسان، بينما الفن في الماضي كان يركز على الإنسان - أفعاله ومشاعره. ويتوقف نجاح الفن في مذهب الفن الحديث في القرن العشرين على كثافة واقعته النفسية، وعلى طابعه العالمي، والتركيز فيه على الجوانب الفردية.

أما فى الآونة الأخيرة فقد ظهر الإتجاه الذى يولى اهتماماً إلى المحيط، وإلى تأثيرات البيئة وتحولاتها فى الطبيعة البشرية. وهذا النمط مرتبط بتقدم العلم والتكنولوجيا المعاصرة، وقد وضع فى أعمال الفن التى تميزت بسهولة انتشارها.

والحقيقة أن الإنسانية لا تتفصل عن التكنولوجيا، وإن ما يميز الإنسان عن باقى الكائنات الأخرى، هو استخدامه للألات التى جعلته قادراً على البقاء والتطور، والتلاؤم والتكيف مع البيئة، وهكذا ارتبطت التكنولوجيا بالتقدم.

وهناك اعتقاد بأن مادية الإتجاهات التكنولوجية قد تتعارض مع الفنون، على اعتبار أنها لا تشبع الإحتياجات الجمالية والروحية والعاطفية للإنسان، تلك التى توفرها له الفنون، ومع ذلك فقد ازدهرت الفنون فى العالم التكنولوجى، بل وأصبحت التكنولوجيا فى المجتمعات المتقدمة ضرورة لتنمية الفنون، وبينما كان الإستمتاع بالجمال فى الحياة فى العصور القديمة وحتى عصر الصناعة مقتصرأ على الأرستقراطية، فإنه فى العصر الحديث قد أتيححت الفرصة لعدد أكبر من الناس، للحصول على قدر من الاستمتاع الثقافى، كما أصبحت الثقافة « الجماهيرية » المعاصرة بديلاً عن الثقافة الأرستقراطية القديمة. فتزايد التردد على المتاحف، وتضاعف تداول للمجلات وانتشرت الكتب، وكذلك ارتفع عدد الفنانين وهواة الفن.

إن التكنولوجيا تتقبل اتصالاً وثيقاً بإبداع الفنون، وكذلك تتصل بالاستمتاع بهذه الفنون، فهى التى زودت الفنانين بالمواد والوسائط، وهى التى تساهم فى تركيب الأصباغ، وفى صهر المعادن اللازمة لعمل الفنانين. واليوم ظهرت

تكنولوجيا التلفزيون والسينما والكمبيوتر والفيديو، لتوفر الوسائل من أجل أن تقدم للإنسانية تنوعاً أكبر في مجال التعبير الفني.

أما الحركة الفنية لـ «البوهاوس» *Bauhaus* فقد استهدفت الجمع بين الفن والتكنولوجيا، وكذلك توفير عنصر الإستماتاع في العصر الحديث بموضوعات الفن من الوجهتين الوظيفية والجمالية. وقد ظهر أثر هذا المبدأ واضحاً في منتجات الأثاث والمنسوجات والخزف والعمارة. وأصبحنا الآن نقدر في المبتكرات الفنية الحديثة عناصر النظام والتصميم المجرد، والتنوع والحركة والضوء واللون، باعتبارها تمثل قيمةً فنية. وقد كشفت الحركة الفنية المستقبلية في إيطاليا عن جمال إيسياوية الآلات والماكينات وقارنته بجمال التماثيل الإغريقية الكلاسيكية. ومن هذا المنطلق أصبحت الآلات والمعدات التي صنعها الإنسان في العصر الحديث، تعبر عن الإبداع المتمدين، مثلها مثل اللوحات والتماثيل، فهي تعكس التجربة الجمالية التي قدمها العصر الحديث، وقد أبدعت مثل هذه الآلات قوة خيالية، وحساسية بارعة ومهارة متفوقة، مما يجعلها تقارن بأعمال الفن.

إن المعرفة التكنولوجية تمنح الإنسان القوة في مواجهة الطبيعة، وتسمح له بتشكيل محيطه. وتداخل الحياة والعلم من خلال التكنولوجيا، قد استمر عبر تطور البشرية في ارتباط وثيق بالثقافة. وهناك علاقة وثيقة كذلك بين الفن والحياة، فالخيال يستمر، والتكنولوجيا هي التي تحول وتعدل المحيط الذي نتدخل فيه، والفن وهو أحد المتغيرات الأساسية للثقافة يعنيه التحولات المحيطة.

ولما كانت العلوم الحديثة تتطلع إلى المستقبل، وعلى نحو جوهري، فذلك ما جعلها بؤرة الجذب للغة الثقافة الحديثة والفن، وباستطاعة الفنون والآداب أن تتجدد، من خلال « الفنون الجماهيرية »، وبفضل الاستفادة من تقدم الوسائل العلمية والتكنولوجية. والثقافة الحديثة تتطلع كذلك إلى كل ما سيمثل الحضارات المستقبلية تحملاً للتجدد. وبعد اقتحام الجماهير مجالات الثقافة، والدور النامي للعالم الثالث على وجه الخصوص، دعماً بشرياً لمفهوم الارتباط الوثيق بين التكنولوجيا والفن. ويعطى التقدم المدهش للعلوم الحديثة أهمية لقضية تعدد الثقافات، وكذلك لمسألة التقريب بين الثقافة العلمية والثقافة الفنية. فعلى العلم أن يتعايش مع ثقافة حديثة وأصيلة، بل مع ثقافة « الجماهير » المستقبلية.

ومع تحول العلم إلى تقنية، يدخل العلم فى الثقافة والحضارة، ويصبح أداة لتعبير العالم، وتستأثر التقنية باهتمام الجمهور، حينما يدرك بسهولة معناها وفائدتها الظاهرة. والحقيقة أن التقنيات لا تنفصل عن الفنون، وقد أسهمت إسهاماً كبيراً فى التعبير عنها، كما يسرت التقنيات الجديدة للفن التجديد المعاصر. وأصبحت تفهم التقنيات فى الوقت الحاضر على أنها وسيلة للثقافة. إذ توفر للإنسان أوقات الفراغ، التى تمكنه من الإنتفاع منها فى مجال الثقافة. وفى نفس الوقت توسع التقنيات من الطاقات المحددة فى الطبيعة. وعندما تسخر التقنيات للثقافة فى يد الإنسان بفضل وسائل للبث الجماعى، فذلك يضيف إمكانيات واسعة جديدة.

وقد سمحت وسائل الإعلام بزيادة كم المتعة والمعرفة لأكبر عدد ممكن من الناس، ويجد الناس لهم فى وسائل الإتصال الجماهيرى متنفساً ثقافياً، وطريقة

لتكوين ثقافتهم، من خلال بعض المعرفة. وقد كانت وسائل الثقافة القديمة وقفاً على المتميزين فحسب، إذ امتلك العدد المحدود من الأثرياء فى العصور الوسطى، المخطوطات فى مجال الأدب والحكمة والتاريخ. ومع اختراع الطباعة وظهور الصحافة والمتاحف والمعارض، عملت هذه الوسائل على توسيع مجال عدد المشاركين فى الثقافة. وفى الوقت الحاضر تسمح وسائل الإعلام بالوصول إلى الناس جميعاً، وذلك ما استفادت منه «الفنون الجماهيرية».

وقد تضاعفت وسائل الإعلام فى نطاق الحياة الأسرية، ومن هذه الوسائل السينما والراديو والتلفزيون وأشرطة الفيديو والإنترنت. ونجح التبادل الثقافى العالمى بفضل عرض منجزات الثقافات الأخرى، وتتوعدت مظاهر الثقافة. وهكذا أصبحت أشهر المؤلفات الموسيقية والإبداعات التشكيلية فى متناول كل الناس، من خلال التلفزيون وأشرطة الفيديو والإنترنت. وقد انتشرت معارض الفن وفُتحت أبوابها أمام كل المستويات الثقافية، وأصبحت المؤلفات العلمية والأدبية والفنية فى متناول جمهور أكثر اتساعاً. ولو أن ذلك يدعو للحذر من الجوانب السلبية التى يمكن أن يشجع عليها الإنترنت الكبير لوسائل الإعلام، كروافد لإكتساب الثقافة، ومنها التأثير سلباً على مستوى قدرات الإنتباه والذاكرة والتعبير.

## المتحف وتنمية الذوق

أن المتاحف هى مؤسسات تحفظ فيها الأشياء المادية والشواهد الحقيقية، ومعطيات الزمن. والعرض المتحفى ليشكل عنصراً أساسياً فى طريقة التفكير الحديثة. أما تطوير المتاحف فيطلب تحسين وسائل العرض، من أجل أن تصبح

جسورا تصل بالمتنوق إلى أعماق الثقافة. ومن أجل أن تصبح مراكز تعليمية تضع إمكاناتها وطاقتها في خدمة برامج التنمية التنوقية. ويساهم في تحقيق ذلك استخدام الوسائل السمعية، والبصرية المستخدمة، وبذلك تتحول النماذج التاريخية في قاعات العرض إلى مواد حية، وتتوسع مجالات الخدمات التعليمية والثقافية، بتنظيم الزيارات التي لا تعتمد على أسلوب التلقين في نقل المعلومات أو المفاهيم، وإنما أساسها المعاشة الحية والمشاركة الحقيقية من الجمهور، وأتاحة الفرصة للتعبير عن المشاعر، وعن الآراء حول المشاهدات، من خلال حلقات المناقشة، والدورات التدريبية، التي تشمل على المحاضرات التثقيفية، وعلى عروض الأفلام التسجيلية. وأحيانا يمارس الجمهور بعض الأنشطة في جو التجربة التنوقية، داخل نطاق المتحف، وقد ألهمته النماذج المعروضة قيماً جمالية وتعبيرية خاصة.

وفي الآونة الأخيرة، أخذت تنمو ظاهرة متاحف الأطفال وتزداد اتساعاً، وأنشئت الأقسام التي تعنى بإعداد البرامج التثقيفية والتربوية المناسبة لأعمارهم من خلال المفاهيم الجمالية والتشكيلية، التي تتميز بها النماذج الفنية المعروضة بقاعات المتحف. وقد تحولت مثل هذه المتاحف إلى خلايا ثقافية حية، لا ينقطع بينها وبين المؤسسات التعليمية تبادل الحوار، على أساس أن المتحف يمثل أداة من أدوات التثقيف، والتعليم، والتنمية التنوقية، بإدخال الحياة إلى المتاحف، وكذلك بانفتاح المتحف على الحياة. وقد نظمت إدارات المتاحف للتقدمية المعارض الجواله، التي تشمل على معروضات متحفية، يجمعها فكرة جمالية معينة، فتنتقل إلى التجمعات الجماهيرية في المؤسسات التعليمية والثقافية.



لقد زودت المتاحف الحديثة بالوسائل السمعية والبصرية، وصدرت عنها المطبوعات والنشرات الثقافية، والأفلام التسجيلية، والممنوعات والكتب، واستخدمت فيها الدوائر التلفزيونية كوسائل تربط جمهور الزائرين بروائع الفنون في العالم. وأجريت للدراسات المتحفية حول علاقة الفن المتمثل في نماذج المعروضات بالطبيعة، وعن علاقة الفن الجميل بالفن للتطبيقى أو بالصناعة، وعن الخصائص التي يميز بها كل طراز ومقارنته بطرز أخرى.

ويراعى في برامج التنمية التثوقية من خلال المتحف، أن تتميز بالنشويق، وأن تُستخدم في تطبيقها وسائل مناسبة مثل الأفلام التسجيلية، والشرائح الشفافة، والإستعانة بخبرات الريادات المتخصصة في تنفيذ هذه البرامج في مجال التربية الجمالية. ويصبح المبدأ الأساسى لمتل هذه البرامج هو إتاحة الفرصة لكى يكتشف الزائر بنفسه الوسيلة المناسبة للفهم، والاستمتاع بجمالية السرات الثقافية رغم اختلاف المستويات الثقافية، وأن يعمل بذاته على تنمية وعيه وإدراكه لقيمة ما يقع فى محيط رؤيته داخل نطاق المتحف، بما يشتمل عليه من روائع فنية تمثل قيماً ثقافية.

وهكذا لم يصبح المتحف مجرد منشأة اجتماعية، تقوم بتزويد الجمهور بأفكار معرفية أو أيديولوجية، أو تقدم حقائق تاريخية، وإنما تحول إلى مكان ثقافى استكشافى، تتحدث فيه مقتنياته بأصوات جديدة. ورغم كون المتساحف مؤسسات ذات نوعية تاريخية متميزة، إلا إنها من الممكن أن تستجيب للظروف المتغيرة، التى تكمن فى جوهر العملية المتحفية.

وعندما ظهرت فكرة المتحف فى العصر الحديث (القرن الخامس عشر) كانت مهمته الحفاظ على التراث، على أساس تصنيف علمى منظم، من الأشكال البسيطة إلى الأشكال المعقدة، وكذلك على أساس مبدأ أن الزمن يعمل فى خط مستقيم، من الأقدم إلى الأحدث، فى نطاق التاريخ. وقد ارتبطت هذه الأفكار بمفاهيم القومية "Nationalism" والتقدم "Progress". وكانت المتاحف قد انتشرت، عندما أصبحت مهمة فهم الواقع، تتوقف على الأسلوب العلمى الذى أساسه التقسيم والتصنيف والمقارنة والمقابلة. وأصبح العالم الحقيقى مادة ضرورية للكشف عن الحقائق المفاهيمية وتأكيدھا، وهذا ما جعل فكرة المتاحف تصبح جزءاً أساسياً ضمن مجموعة الأفكار التى تتادى بالتحدیث.

ويؤكد المعرض المتحفى على أن المعرفة يمكن أن تُعرض كبرهان، فى مساحة زمنية ثلاثية الأبعاد (الماضى، الحاضر، الرؤية المستقبلية)، مما يعزز تطور المعرفة. ونقوم التصنيفات الحديثة للعروض المتحفية على أساس الكشف عن صلة معينة بين المعارضات، مثل تركيبة متميزة لعصر معين، أو مقارنة بين نموذجين متباينين من الطرز، مما يجعل من المعرفة شيئاً حقيقياً. ويصدق القول على ذاته النتائج الزمنية للمادة التاريخية، أو النتائج الرمزية لما صنعتة الإنسان وأبدعه، مثل للتراث الفنى.

والمتحف كمكان لعرض المعرفة المجسدة مادياً، يحتاج إلى الإنتقاء وإلى تنمية المادة الثقافية المرتبطة بمعارضاته. وهناك آراء تتادى بضرورة تطور التفسيرات التقليدية حول للميراث للمادى. إذ حان الوقت لأن نصنع المعانى عن الأشياء بأنفسنا وليس كما ورثناها، فما ترمز إليه الأشياء ذاتها المعروضة يمكن

أن تفجر قدراً كبيراً من المعاني في عقول مشاعر هؤلاء الذين يكتشفونها، ولأن المعنى المتوارث عن الماضي وكذلك المعاني التي تقوم على إجماع الناس هي من إفراسات التاريخ، ولذا فهي أقل قيمة من المعاني التي اُكتُشِفَتْ وما تزال تُكتشف بطرق مختلفة وغير تقليدية.

والحقيقة انه ينبغي التعامل مع المتاحف على أنها تمثل أيديولوجية أكثر من التعامل معها على أنها مصدر للمعرفة، ذلك أنها مؤسسات اجتماعية، تقوم بمهمة المحافظة على الأثياء ذات القيمة الحضارية من أجل الأجيال المقبلة. وهكذا تمثل المتاحف عنصراً هاماً وجزءاً أساسياً من الأسلوب الذى يصنع به المجتمع تاريخه. ويتحول المتحف إلى مؤسسة تنظم إتاحة الحصول على المعرفة، ويصف الوسائل المناسبة التى يمكن أن تتحقق بها عملية امتلاك هذه المعارف.

ومن أجل أن يكتسب المتحف أهميته كمكان للحقائق الثقافية، يستعرض مقتنياته المتوارثة من جوانبها الخفية، وليس من سطحها الظاهري، والذى اعتدناه فى طرق العرض المتحفية التقليدية. والمعارض المتحفية عندما تصبح انعكاساً صادقاً للفكر والتاريخ والمعرفة، تعرض المادة المتوارثة التى تم تجميعها بأسلوب يعزز القيم الحديثة، وسيستشرف قيم المستقبل، وتجعل هذه العروض من عملية التجميع وسيلة لتنظيم العالم المحيط، وتحوله إلى معنى. وسوف لا تصبح فى هذه الحالة، مجموعات للنماذج الفنية التى ترجع إلى العصر الحجري، أو التى ترجع على عصر إخناتون، مجرد تصنيفات علمية أو تقديرات جمالية، عن تنوع عالم الفن وراثته، ولكنها تصنيفات تعكس حقائق عن العصر الذى تنتمى

إليه، فيعاد في العروض الاستكشافية تقييم أو تفسير المواد القديمة بمنظور ورؤية مستقبلين، إذا فهم المتحف على أنه مؤسسة تنمى حب اكتشاف المعرفة.

وتسعى المتاحف الحديثة إلى تنظيم برلمج مشاركات مع كل المنظمات التى تعنى بالمناهج التقييمية والبحثية، من مبدأ الاعتراف بالطاقت الكامنة وراء عمليات إعادة رؤية الأشياء القديمة بمنهج جديد، من أجل أن يساهم المتحف فى صنع عالم الشعوب أو فى تغييره.

وهناك مسعى للمتاحف العالمية من أجل تشجيع الفنون وانتشار الثقافة الفنية، بتنظيم المشروعات الثقافية، وبالإهتمام بنقل القيم الراسخة إلى القاعدة العريضة من الجماهير، والتوسع فى الإستفادة من تطور وسائل الإتصال التكنولوجية، ومن المفاهيم التى تدعو إلى ترسيخها مثل علاقة الفن بالحياة، وتقدير البراعة الحرفية، وتنمية روح الإبداع بين الناشئ، ولذلك تستهدف توثيق العلاقة بالمدارس، وبصغار الفنانين الذين يظهرون ميولاً فى ناحية معينة من نواحي المعرفة والثقافة. والمعارض الاستيعادية من الأنشطة التى تقوم بتنظيمها المتاحف الحديثة، وهى معارف تظهر ما أبدعه الفنان من آثار، خلال حقبة معينة من الزمن، وذلك بالإضافة إلى العروض التراثية أو المعاصرة.

إن عمل المتاحف هو جزء من ثقافة المجتمع، حيث تصبح مهمة تنقيف الناس هدفاً اجتماعياً، ويتبع ذلك أن جهود المؤسسات والمتاحف التى تعمل على رفع ثقافة الشعب تعكس رغبات المجتمع ككل، كما تعمل المتاحف على نشر الثقافة القومية فى الخارج، وتنشئ الصلات الدوابة المتبادلة. ورغم اعتبار

المتاحف مؤسسات مسؤولة عن مهمة الحفاظ على التاريخ الجماعى للبشرية وللطبيعة عبر العصور، إلا أنه الآن يُنظر إلى أهمية تكيف المتاحف واستجابتها للتغيير، من أجل أن تتحقق صلتها بالمجتمع المعاصر. وتتوقف ضرورة التغيير على توفير الوسط الإيجابي والفعال، وعلى مدى إدراك الأهمية المتزايدة للمتاحف فى عالم المستقبل.

أما إدراك احتياجات جمهور المتاحف واهتماماتهم فيشكل ظاهرة واسعة الانتشار فى عالم المتحف الذى يُنظر إليه اليوم على أنه مصدر للتنمية الثقافية، ويرغب الزوار فى أن تُقدم لهم المعلومات فى إطار شيق، وبلغة واضحة ومفهومة، وأن تُؤدى لهم بعض الخدمات مثل إتاحة الفرصة للمناقشات القصيرة مع الفنانين المشاركين فى المعارض، باستخدام وسائل اتصال متطورة مثل الإنترنت أو التليفزيون، والحصول على تسجيلات بالفيديو حتى يتاح لهم مشاهدتهم أو استعراض أفكارهم وقتما يشاءون.

ونتيجة أساليب التعليم المتحفى إلى تحسين عملية الإتصال، وذلك باستخدام طرق التعليم الذاتى، إضافة إلى وسائل نشر المعرفة، والمحاضرات والفصول الدراسية، والجولات الإرشادية، والإستعانة بموجهين مدربين فى مجال الأنشطة المتحفية، من أجل تجميع وتفسير وعرض وجهات النظر المتعددة، على أن تقديم التفسيرات التحليلية فى مجال الدراسات الفنية، من منظور واحد، لأشخاص ينتمون إلى أوساط ثقافية وعرقية متنوعة، أمر يصعب تنفيذه أو الإفادة منه، فقد ينقسم هذا المنظور أحادى الجانب بعدم الصدق أو بفقدان الحساسية. والمتاحف أداة لها فائدتها فى الحفاظ على الثقافات وفى إدراك مغزاها، غير أنها قبل أن

تكون مجرد خزانة عرض للتنوع الثقافى، تهدف إلى إثارة الإحساس بالوعى التاريخى، وينبغى أن تعمل على مواجهة التغيرات فى الممارسات المتحفية، حيث أن هناك الكثير الذى يمكن تقديمه فى ضوء التعددية الثقافية، بما تتضمنه المتاحف الكبيرة من التنوع فى المعروضات الثقافية، الذى يكمل بعضه بعضاً. ويمكن للمتاحف فى ضوء التجانس الثقافى فى القرن الواحد والعشرين أن تؤدي دوراً كبيراً فى مواجهة نوبان الهويات، إذ يساهم المتحف فى تشكيل هوية قوية من بين التنوع الثقافى.

وينطلب الأمر بالنسبة للجمهور بمستوياته الثقافية المختلفة، اكتشاف الرغبات الخاصة بزيارة المتاحف، وتحديد الاهتمام حول موضوعات متحفية معينة، وذلك عندما يخطط الإداريون من أجلهم، ويطلب منهم أن يحددوا الأشياء التى تُثير اهتماماتهم، أو يرغبون فى مشاهدتها، وتُعطى لهم الفرصة للتحدث مع المسؤولين فى إدارة المتحف، وتوضع آرائهم فى محل التنفيذ فى البرامج المتحفية. من أجل جعل تجربة المشاهدة والتثقيف تجربة سارة وممتعة ومفيدة لهذا الجمهور. هكذا تُعد البرامج بطريقة تشجع الزائرين وتحثهم على أن يجوبوا المتحف بطريقتهم الخاصة، وبحيث أن تلبى هذه البرامج احتياجاتهم، وآمالهم، وأن تسمح بالمشاركة بين الجمهور والمسؤولين، استناداً إلى تقدير الدور التعليمى للمتاحف بالمجتمع، وتحديد الاحتياجات من خلال تحليل الآراء والمناقشات فى الندوات داخل نطاق المتحف.

وهناك متاحف قد اتخذت طريقة لا تقليدية فى توصيل المعلومات للمشاهد، إذ أصبح المتحف أقرب إلى أن يكون طريقاً يؤدي إلى اتصالات أولية تمهيدية مع

الأعمال الفنية والإنتاج الفنى، ومن خلالها يتحول المتحف إلى مكان للتجريب، يتميز بالتفاعلية **Interactivity** التى تربط بين العرض السلبى والإستيعاب الإيجابى، والاستجابات الإبداعية. وهذا المفهوم للتفاعلية فى زيارة المتاحف من حيث هى أماكن لممارسة أنشطة بمفاهيم تقدمية، يتيح للزائر استكشاف القيم والإستمتاع بها فى الوقت الذى يروق له، دون قيد وبدون أن يكون هناك مرشد له، سوى رغبته وميوله وألفته مع الموضوع وإلمامه به. ويقدم المتحف فى هذه الحالة أنشطة عديدة متنوعة لها علاقة بالمعروضات، وذلك حتى يتمكن الزائرون من تتبع اتصالهم الأول مع المجموعة الفنية المعروضة، من خلال المشاركة فى البرامج، التى تتناول المعلومات والتفسيرات عن موضوعات متحفية محددة. وهناك متاحف أدخلت طرقاً جديدة للفهم حول مجموعات فنية تشتمل على تفسيرات تتعلق بالعديد من فروع المعرفة البشرية، مع زيارات تستهدف إلقاء نظرة على المجموعات الفنية من زاوية معينة، إما اجتماعية، أو تاريخية، أو فلسفية، أو رمزية، أو تخص الجوانب التقنية أو الجمالية. وكذلك هناك نوعية من المتاحف تقوم على أساس تنظيم ورش عمل تدريرية من أجل تنمية قدرات النشئ، وتقدم طريقة تحليلية لمجموعات فنية تعرضها، من خلال تاريخ الفن والتاريخ الاجتماعى، وفى هذه الحالة تنظم سلسلة من الجلسات الخلاقة، تحت شعار " متحفك " و "معرضك " وذلك من أجل تفسير المفاهيم العديدة الجمالية والتقنية التى تشغل ذهن الجمهور.

## الصورة المطبوعة أداة اتصال وحوار

عندما عثر على سطوح جدران الكهوف فى المناطق الفرنسية ، مثل " جارجاس " *Gargas* فى بيرنيس *Pyrenees* على مئات الطبعات لكفوف، تم تفسير مغزاها على أنها شكل من أشكال التعبير الجمالى. وبفضل هذه الطريقة فى ترك بصمة على جدران الكهف، والتي تم اكتشافها منذ حوالى ثلاثين ألف سنة قبل الميلاد، استطاع الإنسان أن يعبر عن حاجته الرمزية والجمالية الأبدية.

أما الصينيون فقد عرفوا طباعة الصور المرافقة لنصوص مكتوبة منذ القدم، ومن المعتقد أن الكتب المصورة المطبوعة عُرِفَتْ فى الصين منذ القرن الثامن، وكانت الكتب المصورة تطبع على ألواح خشبية، وعندما ازدهرت البوذية فى الشرق الأدنى، شجعت المؤمنين بها على نشود رعاية بوذا ورضاه، بنسخ صورته مراراً، وبقدر المستطاع، وكان ذلك بالطبع من أفضل ما أنجزته طباعة الإمتثال فى العهود القديمة. وقد استخدم الرومانيون الحفر على الأختام للحصول على طبعات متعددة فكانوا، ينسخون الصور ويكررونها حسب الرغبة ليوزعونها فى أنحاء الأرض.

وقد ظهرت فائدة الصور المطبوعة، خلال القرن الرابع عشر الميلادى، مع بزوغ صناعة ورق اللعب، وأيضاً مع نشأة تقليد صنع الصور الدينية التذكارية، التى كانت توزع على رواد الكنائس الأوروبية. وفى القرن الخامس عشر ارتبطت طريقة طباعة الكتب بفن الصور التوضيحية، والتى كانت تُرسم باليد، وبدقة ملحوظة. وقد أصبحت الصور المطبوعة هنا، ليست مجرد أداة للتزيين، بل



وسيلة لنقل التعبير الفني، بمختلف أغراضه، وهناك العديد من أعمال الحفر التي نُفِذت في شكل مجموعات كاملة، من إنتاج الفنان "ديورر" في القرن السادس عشر، وقطعاً لم تكن تلك الصور المطبوعة، في ذلك الوقت، تنتج في طبعات محدودة الكم، فباستطاعتنا التأكد من الكم الكبير من النسخ للطبعة الواحدة، وقد بلغ بعضها عدة آلاف، أو نصف المليون في حفر تم تنفيذه عام ١٧٦٦.

ويُعرف "جان أديمار" فن الحفر على أنه أداة اتصال، ونقل وحوار قائلاً "إن الحفر المطبوع هو فن وأدوات اتصال، اكتسبت أهمية في نسخ الصور الدينية والتاريخية والعلمية". فالحفر المطبوع ينقل الأفكار من فن إلى فن آخر، ولغة الحفر لغة خاصة ومتميزة تسمح بالنسخ والطباعة.

وقد عبر "ديورر" منذ عام ١٥٢٥ بصورة واقعية (في كتابه طرق الهندسة) عن شجبه لقمع ثورة الفلاحين، مما يوضح الدور الاجتماعي منذ ذلك العصر للمحفورة. وكانت الصور المطبوعة في أغلب الأحوال مرافقة للكتاب، وأقدم أعمال الحفر منذ عصر النهضة هي عبارة عن صفحات ضمتها كتب، وأعمال الحفر التي تركها "دورر" في كتابه «أيوكاليبس» (١٤٩٨) وكتاب «العزراء» أجمل مثال على ذلك، وأقدم كتاب مصور طبع بواسطة الحفر على الخشب (١٤٩١) في مدينة "بامبرج" يحكي قصصاً شعبية عن طريق صور ترافقها نصوص. وفي مدينة "ليون" طبع أول كتاب علمي مصور (١٤٧٨)، ونُشر في القرن السادس عشر كتاب «أمبولز» المسمى «التشريح» وظهرت منذ القرن السابع عشر آلاف الكتب المصورة. ومع أعمال الفنان الهولندي "رامبرانت" (١٦٠٦-١٦٦٩) أصبحت الطباعة الفنية وسيلة للتعبير والإبداع الفني قائمة

بذاتها، وحتى تكرار الطبعة ذاتها كان بمثابة طريقة للحصول على قيم تعبيرية وجمالية معينة. وأصبح الجمهور منذ القرن الثامن عشر أكثر تعلقاً بأعمال الحفر الملونة، التي نافست المنمنمات واللوحات الزيتية. وقد استخدم الإنجليز فى ذلك الوقت عدة كليشيهات للتلوين بعدة ألوان، وذلك بوضع اللون فى مكانه عند كل عملية طباعة. ولكن التحول الكبير فى فن الحفر والطباعة يعود إلى عام ١٧٩٨ عندما اكتشف " سنجلدر " « الليثوجراف » الذى يمتاز بسرعة التنفيذ. وقد وجد الفنانون فى هذه الطريقة وسيلة للحصول على ألوان صافية أو ممزوجة.

لقد ظلت الصور المطبوعة تنتج بالجملة حتى أواخر القرن الثامن عشر، وهناك صور مطبوعة للفنان " وليم هوجارث " تصور سلوك وأخلاق الفرنسيين، ترجع إلى أواخر القرن الثامن عشر، وقد تميزت بشعبيتها، منها لوحة محفورة تصور زوجين بعنوان "زواج آخر طراز". هكذا استطاع " هوجارث " أن يجعل من صوره المطبوعة، أعمالاً فى متناول يد عامة الشعب. وهناك أعمال أخرى نفدت بأعداد كبيرة لفنانى القرن التاسع عشر مثل " جويلا " و " دوميه ". أما محفورات " دوميه " فكانت مطبوعة بالليثوجراف، وتصور موضوعات عن الأحداث السياسية فى فرنسا فى ذلك العصر، مثل محفورة « ترانسونيان »

*.Transnonian*

وفى زمن الثورة الفرنسية كانت أعمال الحفر المطبوعة « الثورية » تسخر من " نابليون ". وأثناء الحرب الأهلية فى أمريكا كانت أعمال الحفر تدافع عن قضية العبيد، وكذلك فى مرحلة الثورة الصناعية أصبح الإعلان ضرورة إعلامية لا يمكن الاستغناء عنها.

وقد استفاد "فان جوخ" *Van Gogh* من إمكانيات الحفر المعدني، الذي يتناسب مع طبيعة خطوط رسومه المشحونة بطاقة زائدة، ولمساته العصبية السريعة، وباستخدام إبرة الحفر بمفردها، وبتسييرها على سطح المعدن، وبضربات مباشرة، دون استخدام طبقة عازلة أو أحماض، استطاع فان جوخ أن ينقل لحساساته وانفعالاته مباشرة على سطح المطبوعة.

وقد قام الخط المحفور في مطبوعات "بيكاسو" بكل المهام التشكيلية والمشاعرية، إذ استعمل إبرة الحفر لإزالة الشمع العازل من فوق سطح معدني، ليترك الفرصة لتفاعل الحامض، فيحفر الخطوط بطريقة «الأكواتينت» *Aquatint*، التي تُستعمل فيها القلاونية.

كان الإيطاليون والألمان قد استخدموا طريقة الحفر المباشر على المعدن *Dry Point*، منذ القرن السادس عشر، باستعمال آلة حادة، وقد انتقلت هذه التقنية إلى فرنسا في القرن الثامن عشر، عندما حفرت رسوم الوجوه بواسطة أداة لها سن مثلث حاد، تشبه الأزميل، على صفائح النحاس، وإذا ضُيِّط على هذه الألواح المعدنية تنتقل خطوط الرسم مطبوعة على سطح الورق، وذلك ما نلاحظه في أساليب الفنانين الإنجليز في القرن التاسع عشر.

ومع اختراع طرق التصوير الميكانيكية فوتوغرافياً، حدثت ثورة في فن الحفر، لقد استفاد الفنان من تصوير رسومه فوتوغرافياً، ثم تحويل ذلك أوتوماتيكياً على سطح معدني، يستخدم كقالب دون بذل جهد شاق في عملية نقل الرسم .

الأصلى على السطح. وقد أدى ذلك إلى أسلوب فى الرسم يفضل فيه الحبر الشديد السواد والورق الأبيض اللامع، والمنون الرقيقة، والفرش الدقيقة.

وفى الآونة الأخيرة حقق الإستمتل الفوتوغرافى بطريقة الطباعة بالشاشة الحريرية تقدماً فى اتجاه فن التصوير، أكثر من أى تقنية للإستمتل أخرى، وقد قدم الفنانون أمثال " روبرت روشنبيرج " *Robert Rauschenberg* و " آندى وار هول " *Andy Warhol* لتسجمات جمالية لطريقة الطبع بالشاشة الحريرية. وقد خلقت تقنية فن التصوير بالإستمتل الفوتوغرافى *Photo Stencil* اهتماماً جديداً لدى المصورين بالطباعة بالشاشة الحريرية، أمثال " روى ليشتينشتاين " *Roy Lichtenstein* و " توم ويسلمان " و " آر. بى كيتاج " *R. B. Kitaj*.

إن فى وسع الإستمتل الفوتوغرافى *Photo Stencil* إعادة إنتاج الصورة الفوتوغرافية بقدرة متميزة، وذلك ما جعل هذه الطريقة الأداة المثلى لإنتاج أعمال الطباعة والتصوير، وكذلك نجد هذه الطريقة هى الأفضل لإنجاز طباعة ذات تفاصيل وخطوط رسم دقيقة، وتظهر توفراً فى تنفيذ الرسوم ذات الدرجات الظلية الخفيفة بدقة وحدة. وهناك تنوعات عديدة من طرق الإستمتل. واحتمالات تقنية مختلفة، تصلح للإستخدام فى مجال الفن، وتتميز بسرعة الأداء وسهولته وقلة التكاليف.

ولقد تطورت لغة الفن، بل صور التعبير مع تطور تقنيات الرسم بطريقة الشاشة الحريرية *Silk Screen* ، إذ تُعد هذه التقنية الشكل الوسيط بين فن التصوير

**Painting** وفن الحفر **Graphic Art** . وفيها محاولات جادة تشجع المصورين على استكشاف نوع من الوسائط سهلة الاستخدام نسبياً، فهي وإن كانت هنا تقنية تنتمي إلى فن الحفر **Graphics** ، إلا أنها أقرب إلى فن التصوير **Painting**.

وكان الفنان دائماً في بحث دائم عن أدوات غير تقليدية لإبتداع صور فنية جديدة، وعن وسائل غير مشحونة باللازمات التقنية المعقدة. ورغم تقديرنا للطريقتين التقليديتين، في فن الحفر، سواء المعدنية **Etching** أو الحجرية **Lithography** ، فإن مكابهم باهظة التكاليف، إضافة إلى أسعار المحاليل الكيميائية والراتنجات الباهظة، وكذلك للوقت الطويل الذى تستغرقه العمليات اللازمة لإنتاج مستنسخات بكم مقبول. أما طريقة الطبع بالشاشة الحريرية فتشيع الغبطة في نفس الفنان الذى يمارسها، إذ لا تحتاج إلى تجهيزات ومعدات معقدة.

ومنذ عام ١٩٣٠ بدأ بزوغ طريقة الشاشة الحريرية في حقول الفن الجميل وسميت الطريقة سيريجراف **Serigraph** من أجل تمييز إنتاجها عن الإنتاج التجارى للإستساح بواسطة الشاشة الحريرية. وهكذا أعتبرت الشاشة الحريرية أحد مجالات فن الحفر، غير أن الفنانين فضّلوا استخدام المصطلح الأكثر قرباً للمعنى، وهو طباعة الشاشة الحريرية **Silk Screen** . أما "أندى وار هول" **Andy Warhol** (ولد عام ١٩٣٠ من أصل تشيكي، وهاجر إلى أمريكا) فقد أنتج لوحته «مارلين ديبتش» **Marilyn Diptych** عام ١٩٦٢ بالألوان الإكريلك، وبطريقة الطبع بالشاشة الحريرية على سطح من القماش.

ورغم أن " وارهول " بدأ الحياة الفنية كفنان تجارى، إلا أنه كان يشعر دائماً بأن ما ينجزه هو فن إبداعى وأصيل، فضلاً عن أنه يرضى من يقتنيه. لقد أراد أن يصل بأعماله إلى الفن الأقل خصوصية والأقل فردية، حتى يصبح فى متناول العامة من الجمهور. ومنذ عام ١٩٦٠ عثر على موضوعاته فى العلاقات الجماهيرية، وفى الصحف والمجلات المصورة والإعلانات، وأنتج لوحات لطيفة تؤنس الرأى، هادئة وغير متميزة، وكان بحثه ينحصر فى نوع من الفن ينتج بما يشبه الآلية، ويبدو وكأنه قد أنجز بدون تدخل الإنسان. وقد شجع على فكرة أن باستطاعة أى فرد، بل كل الناس أن ينتجوا الفن فقال "أعتقد أنه ينبغي على كل شخص أن يصبح مثل الآلة"، وقال أيضاً فى عام ١٩٦٢ "ارسم بنفسك لوحاتك، المناظر البحرية مثلاً، تمطرها بعدد من الأماكن وتملؤها بالعديد من الإشارات، بما يشبه اللهو للشائع فى كل مكان". وقد استخدم " وارهول " طريقة الطبع بالشاشة الحريرية من أجل أن ينقل الصور المتوفرة فعلاً على مسطح لوحاته، لقد وصف طريقته بفخر واعتزاز قائلاً: "أعتقد أنه ينبغي للبعض أن يكون باستطاعته أن يصنع كل لوحة لى. وإنى أرى أنه لشيء عظيم حقاً لو أن أناس كثيرين استخدموا الشاشة الحريرية، حينئذ فسوف لا يستطيع أحد معرفة إن كانت لوحته هى من صنعى، أو من صنع أى شخص آخر. وللفنان " وارهول " لوحة تصور " مارلين مونرو " (١٩٦١). وكان اختيار " وارهول " لصور الجرائد بالأبيض والأسود والمجلات الملونة والتلفزيون أساساً لهذا العمل، وقد مثل " وارهول " معنى الآلية بأفضل طريقة بتكرار صورة " مارلين " فى لوحته خمسين مرة، مما أكسبها طاقة مضاعفة. وقد ترك " وارهول " مساحة فضاء فى قاع اللوحة مما أعطى الإحساس بالإمكانية الصورية القابلة للتكرار.

إن اشتراط رعاة سوق الفن وجامعى التحف فى اختيارهم لأعمال الفن، توفر ندرة العمل، بدلاً من الكم الذى يقبل التوزيع الشعبى الواسع، قد أصبح الآن شرطاً برجوازيًا، يتعارض مع مبدأ انتشار الفن واتساع مفهوم الجمهور، أما المحاولات الجادة من أجل خلق فن شعبى من خلال طبع الصور بكميات مقبولة، فهو الأجدر بالاعتبار.

هكذا أصبحت للمطبوعة قيمتها الجمالية والفنية الأصلية، ولا ينبغي البحث فى المطبوعات عن نفس الصفات والقيم الفنية والجمالية، التى نبحث عنها فى أعمال الرسم، والتصوير باستخدام العجائن اللونية. وهناك قطعاً معايير تقيس درجة الإنجذاب تجاه الأعمال المنفذة بطريقة الطبع على القطع المحفورة فى الزنك، أو الحجر أو الخشب ..... الخ، فلكل وسيلة أداء تأثيراتها الخاصة، التى تختلف عن الوسائل الأخرى، وقد تعتبر مثل هذه التأثيرات مثيرات جمالية خاصة، وهو ما يُعرف بجمالية الطبعة، إذ أن للخط فى ذاته معنى خاصاً فى المطبوعة، تماماً مثلما للون من أهمية فى تحديد الصفات الجمالية فى مجال التصوير. وعندما كان فن التصوير يشترط نوعية معينة من رعاة الفن من الأثرياء، الذين يقدرّون على اقتناء منتجاته، فإن ظهور القالب الخشبى كان وسيلة لطبع الصور رخيصة التكلفة. وهو يصلح لنوع من الفن يخدم الجمهور الكبير، بل الكثرة من الناس، وكذلك الليثوجراف فى الفن يقوم على مبدأ خدمة الجماهير وانتشار الفن.

وفى العصر الحديث ظهرت أساليب للتحرير، وهى الأكثر تلائماً مع طبيعة وخصائص تأثيرات المحفورة والمطبوعة من خلال القالب، وهناك محفورات

"بيكاسو" و "شاجال" و "مايول" تؤكد هذه الحقيقة، وهي الجمالية الخاصة بعالم المحفورات والمطبوعات منها.

قد يعنى مفهوم العمل الفنى الأصيل، الذى لا يكون نقلاً *Copy* أو مستسخاً *Reproduction*، غير أن « الأصالة » ليست خاصية نحصل عليها مطلقاً، بل ليس هناك عمل فنى « أصيل » تماماً بالمعنى الحرفى للمصطلح. إذ أن ما يشتمل عليه إنتاج القطاع الأعظم من الفنانين من الصور المنقولة والمستسخات لا يُخفى على أحد. وفكرة العمل الفنى الأصيل تماماً هي فكرة رومانسية بل برجوازية، وليس من المستحيل الكشف عن أصالة الأعمال التى هي من نوعية المستسخ أو المطبوعة عن المحفورات، مهما كان الكم المطبوع عن الأصل، فالمبدأ الأجدر بالاعتبار هو انتشار الفن، وليس ندرة العمل الفنى. فعادة كان ينظر إلى المنتج المستسخ على أنه عمل حرفى، أقل درجة من العمل الأصلى، بل ويفتقد أحياناً إلى فكرته ومعناه. ولما مع هذا رأى قطعاً، فإن عمل نسخة طبق الأصل يمكن أن ترقى إلى درجة الأصالة إذا استطاع الفنان أن يحفظ فيها حسه وعقله وروحه. ورغم الصفة الذاتية التى تصبغ بعض أعمال الفن، فإن الفنان فى الغالب يعتبر عمله الفنى، هو السبيل إلى تحقيق تواصله مع أكبر عدد من الجمهور ويحقق أيضاً طموحه فى الشهرة والمجد. فكون الفنان يحظى بجمهور من المعجبين بفنه فى حد ذاته مدعاة لغبطة هذا الفنان.

لقد كان فن الحفر والطباعة دائماً فناً شعبياً موجهاً لكل الناس، وقد تناولت مواضيعه المعتقدات والحياة اليومية لهؤلاء الناس، ومنذ القرن الخامس عشر كانت تطبع الصور الشعبية بأسلوب مبسط وتلون يدوياً، بموضوعات تعكس طباع



وعادات الشعوب، وتعبّر عن حياتهم الاجتماعية والسياسية. ولم تكن الأعمال المحفورة والمطبوعة تعكس الفكر البصرى الإنسانى فحسب، وإنما كانت كذلك بمثابة وسيلة لنقل الأساليب الحيائية، وتصبح تحت تصرف الناس العاديين الذين يتأملون صورها والأشخاص المصورين فيها. وكانت المجموعات المطبوعة تجوب كل أنحاء أوروبا فأصبحت بمثابة أدوات اتصال ونقل بصرى فى متناول الجميع، لرحلات خيالية وفكرية عبر الزمان والمكان. إن المحفورة المطبوعة تحمل تاريخ التطور والتقدم التقنى والعلمى للمجتمع والفنان. إذ أن اللوحة الزيتية كانت حكرًا على طبقة نوى الدخل المرتفع، أما الحفر على الخشب فقد سمح لى نوى الدخل الضعيف بشراء صور دينية أو رسم شعبي.

ولقد لعب فن الحفر والطباعة دوراً تربوياً وعملياً فى نقل المعلومات عن عالم النبات والحيوان وتدرّيس التاريخ بالصور، التى تجمع على شكل مسلسلات للأحداث التى تصبح بدورها أدوات عمل المؤرخين. لقد استعان مؤرخى الفن مثل "فازارى" و "شامبيرى" بها لكتابة التاريخ. وكانت تعلق مطبوعات المحفورات على الجدران بهدف تعليم الأطفال بأسلوب التفكير البصرى، تاريخ الأشخاص والعادات. وتهدف مثل هذه الأعمال كذلك إلى تربية الذوق لما تحمله من قيم جمالية خالدة، وهى تعكس كذلك القيم الأخلاقية والنفسية. ورغم أن بعض الفنانين والنقاد يريدون حصر مفهوم الحفر والطباعة بالعمل الفنى البحت، إلا أنه فى الحقيقة لا يمكن إغفال السبب الرئيسى لظهور هذا النوع من الفن، وهو تكرار العمل الفنى الواحد بغرض النشر والاتصال والنقل، وظاهرة تكرار العمل الفنى الواحد جعلت من الصورة أو الرسم المطبوع فناً جماهيرياً، فلم يعد الرسم

محصوراً على أقلية، وإنما أصبحت الصورة وسيلة اتصال بصرية وفكرى  
وجماهيرى.

ومنذ القرن الرابع عشر والخامس عشر، عندما ظهرت الصور  
الدينية والكتب المصورة المطبوعة، وضحت ضرورة فن الحفر فى نشر الصور  
والأفكار حينما استجابت الصور بشكل أوسع لحاجات المجتمع، بتمثيل حياته  
اليومية وأساطيره الخيالية. والتعاليم التى كانت ذات أهداف تربوية وفكرية  
تخاطب الناس بواسطة الصور المرفقة بالنصوص المطبوعة. وكانت توزع  
الأعمال أو تُباع إلى عامة الناس،، وقد لعبت الصورة دوراً اجتماعياً منذ عصورها  
الأولى.

لقد أصبحت أعمال الحفر المطبوعة بمثابة اللغة البصرية والشعبية، التى  
تعبّر بواسطة إشاراتها المختلفة المرسومة عن طرق حياة الناس اليومية،  
بل أصبحت ظاهرة اجتماعية. والصورة المطبوعة التى استخدمها "وليم هوجارت"  
لنقد عيوب المجتمع الأنجليزى مثلما فعل "دوميه" فى فرنسا، قد بدت  
كسلاح مخيف له فعاليته وتأثيره على النفوس، أكثر من الخطب السياسية فى  
القرن التاسع عشر. وفى عصر الصناعة استعملت الرسوم المطبوعة كأداة  
دعائية لنشر أفكار أينبولوجية وكذلك لنشر الأفكار الدعائية.

وفى المجالات العلمية استعمل هذا الفن لنشر صور موضوعية بدقة علمية  
كبيرة، وقد طبق هذا المبدأ على إنتاج الخرائط بصورة علمية دقيقة بمناظرها  
وتضاريسها، كما استعملت الطريقة نفسها فى تصوير الآثار والرسوم التوضيحية

فى الكتب العلمفة. وأصبأنا مؤخراً نهتم بالقيمة الجمالفة لمطبوعات رسوم النباتات والآفوانات كقطع فنية نادرة؁ وكانت أعمال الحفر الخشلفة التى صنعها الفنان الألمانية " دفورر" والتى تُحفظ الآن فى المتاحف؁ لم تكن إلا صفحات من كتب طبعها الفنان؁ لفس بغرض الترففن وإنما كان دورها النشر والإتصال البصرى والفكرى. وكانت الكتب المصورة تجوب العالم وقابلة للنسخ عدة مرات.

ومنذ ظهور طوابع البرفد التى تحمل صوره معالم المدن؁ أنتجت ملايين القطع التى تباع فى كل بلدان العالم. فأصبح طابع البرفد يحمل صوراً ورسوماً بتعاطف معها الجماهر جمالياً؁ وهى تصل بفن الناس و بفن الأفكار؁ و فحتفظ بها الناس الآن كذكرفات عرفة. وأصبحت رسوم كتب الأطفال فناً متميزاً بفضل تطور الطباعة؁ وهذه الرسوم تخاطب الأطفال والكبار بفكر بصرى. وأصبح كذلك الإعلان المطبوع يحمل كل صفات الثقافة الاجتماعفة و فحمل خفايا أففولوجفة.

لقد كان الحفر المطبوع وسفلة نشر فى المجتمعات قبل ظهور المتاحف؁ والتلفزيون؁ ووسائل الأعلام المختلفة؁ ومع ظهور الإعلان الذى يعد رسالة بصرية مختصرة موجهة إلى جموع الناس. وقد تطورت وسائل الإتصال الجماهرى مع اكتشاف التصوير الفوتوغرافى. وأصبح الحفر فى عصر الصناعة منذ نهاية القرن التاسع عشر وسفلة للنشر والإتصال الأكثر شعبفة؁ للحصول على المعارف وعلى الصور الثقافية بشكل سهل؁ فقد أصبحت الفوم الصورة وسفلة المخاطبة والكشف العلمى الأول؁ وأصبح تأثيرها الجماهرى والحضارى ففر فحدود.

والصورة المطبوعة كانت وما تزال ترضى الجانب الخيالي والتعبيرى فى الفكر الإنسانى، عندما تتأقلم مع معطيات العصر العلمية والتقنية والاجتماعية والصناعية. وهى تسجل النواحي الفكرية والروحية والرمزية للمجتمع كضرورات حضارية.

وأكثر أعمال الحفر وجدت على شكل رسوم كتب، حيث تشكل الصورة الجزء الرئيسى من الكتاب، والحديث الذى يرفقها يسهل فهمه. ومع استبدال الحفر على الخشب بطرق الحفر الحديثة الميكانيكية والكيميائية والضوئية، ومع ظهور الليثوجراف والفوتوغرافيا التى تابعت تطورها منذ أكثر من مئة عام، فقد أعطت اليوم نتائج مبهره. وقد قامت اليونيسكو منذ عام ١٩٤٩ بنشر نسخ ملونة للأعمال الفنية، مما تم توزيعه على الجمهور والمؤسسات التعليمية والمراكز الثقافية.

ولقد لاحظ "مالرو" أن الفضل فى انتشار المعرفة والثقافة البصرية فى الفن التشكلى يعود إلى التطور التقنى لفن الحفر والطباعة. إذ حلت الصور فى رأيه محل المتحف والمكتبة بإقامة مكتبة للصور، وبذلك تحول كل بيت إلى متحف، وأنهت طرق الطباعة الحديثة «أسطورة» العمل الفنى النادر. وأصبح من الممكن مقارنة الأعمال الفنية والأساليب، حيث يتم فى لحظات ودون الانتقال من متحف إلى آخر عرض الصور طبق الأصل.

وقد اعتبر الناقد "هنرى فوسيون" رسوم الإعلانات وأعمال الحفر المنسوخة ورسوم الكتب من الأعمال الفنية الخالدة، وأصبح الفكر البصرى عند

الفنان والجمهور المعاصر، بفضل تطور إمكانيات الحفر أكثر اتساعاً وفعالية، حيث الاستجابة للطموحات الخيالية التي لها دورها الجمالي والثقافي.

وهكذا قربت التكنولوجيا الحديثة كثيراً من التحقيق المادى والتصور الخيالى والفكرى للفنان، بعد أن وضعت تحت تصرفه الكثير من الإمكانيات الجديدة، كتركيب وتحليل الصورة. واستفادة الفنان من التقدم التكنولوجى فى فن الحفر والطباعة، قد حرر خيال الفنان وفتح أمامه آفاق رحبة جديدة. وقد أصبح تحت تصرف فنان الحفر المعاصر طرقاً متنوعة، فتركيب الصورة يتم بسرعة فائقة، كما يتم نقل ومعالجة الصور والأفلام مع تنويع معطيات الصورة الواحدة، وكذلك استعمال العدسات بغير ظروف الضوء واللون، وباستعمال الفلترات المختلفة تمكن للفنان من اللعب بنتائج الصورة واللون كيفما يشاء. وقد دخلت عملية الإبداع عالم الفكر الجديد والإعداد والإخراج، ولقد قربت المسافة كثيراً بين الفكر والتنفيذ، عندما أصبح الفن اليوم « فكرة وتصور ».

إن التكرار والتعددية جعلاً الرسوم واللوحات أكثر شهرة مما سرّع حركة الثقافة العالمية الجماعية.

### السينما وسيلة للإتصال الجماهيرى

وقد اتجهت السينما مؤخراً إلى الأفلام التى تعتمد على الخيال والإبداع أكثر من الواقعية، إضافة إلى أفلام الحركة والإثارة، للإيحاء بجو سحرى باستخدام عوالم تكنولوجية متقدمة، مما خلق طقساً جديداً لأسلوب الإستمتاع بالأجواء

الخيالية المحبوبة فنياً، يسمح من خلالها المشاهد بتلك الصور التي تأتي إليه عبر فضاء مظلم في قاعة السينما، فيسافر إلى أماكن نائية وعوالم أخرى، ويسترجع أزمنة بعيدة. وتصبح أحياناً هذه الخيالات أصوات تأخذ بذهن المشاهد بعيداً عن عالمه بقوة، فيبدل شعوره، وتطوف به أفكار لم يكن يهتم بها من قبل.

إن فكرة تسجيل مستمر للحركة قد سبق للفن المصري القديم العالم في تحقيقها، من خلال الرسوم والنقوش المحفورة على جدران المعابد التي سجل فيها بطريقة المشاهد المتعاقبة بما يشبه شريط السينما في العصر الحديث. وعندما تكون هناك سيطرة على الطريقة التي تعمل بها الآلة، سوف يتمكن الفنان في الوقت المحدد والذي سوف يعطيه لكل جزء، لكي يظهر فيه، أو الجزء الذي يليه في الصور المتحركة، من أن يُظهر الحركة للعين. وكل جزء يُرى بترتيب وفي وقت الزمن المعين، لذا يعتقد المنفذ أنه الأفضل للإحساس البديهي الصوري، وذلك بإضافة الصوت الذي يصف البعد الرابع (الزمن) الذي يمثل بُعد وجودنا وإحساسنا بالسمع، ويعزز الرؤية ويجعلها تحيط بالمشاهد إلى درجة تجعله مشاركاً عاطفياً ووجدانياً لموضوع الحدث، ومكان حدوثه، ولزمن حدوثه.

ويمكن أن نعتبر الصورة المتحركة امتداداً للصور الساكنة غير المتحركة التي تحتوى على مجموعة من الصور الساكنة، وفي الغالب تنتج بعدد ٢٤ كادر في الثانية، مما يخدع بالحركة عند تتابع الصور المتحركة مع تتابع الإحياءات المتعلقة بها في كادرات مستمرة في الفيلم، تعتمد على ظاهرة استمرار الأثر في العين. وإن استمرار الإدراك المرئي هو الإستبقاء بواسطة الخيال بعدما يختفى الحافز. ومعظمنا لديه خبرة بصور الطيف، الذي يتألف من أشكال وخطوط

الأشياء التي نراها مباشرة، بعدما تحلق أعيننا بعيداً عنها فتتقلها لأشياء أخرى. وذلك ما يقصد به في الحقيقة إستبقاء الرؤية التي تمكن المشاهد من المزج الخيالي، بحيث يدرك بالإحساس التسلسل المنفصل ويخلط الصور بالأحداث المستمرة. وإن إمكانية دمج صورة في تسلسل مرئي هي صفة أساسية في مجال السينما.

وهناك حقيقة هي أن المشاهد يجلس أكثر الوقت في ظلام كامل ناظراً إلى تلك الشاشة، وذلك يعني أن هناك فواصل زمنية تقطع رؤية الفيلم. وإن السينما وسيلة إتصال ضخمة مشوقة، وقد بدأ المسؤولون في الغرب بعد الحرب العالمية الأولى، توجيه الصور المتحركة وفقاً للإهتمامات السياسة والتربوية. وقد بدأ من يومها عصر استغلال الفنون في للتأثير على الجماهير، وطوع هذا الفن الجديد لخدمة الأغراض العلمية والتربوية بطريقة فعالة في عمليات التسجيل، وتصوير التجارب العلمية والفنية. والسينما تحتاج إلى مكان خاص غير المنزل أو المكتب، وتجذب السينما الجمهور بأساليبها المشوقة، وقد تطورت تقنياتها وتطورت إبداعات الفنانين في كتابة فن السيناريو السينمائي، وأساليب التوليف، وإمكانية التحكم في مضامين موضوعاتها، عن طريق إختيار البيئة والجو المناسب للفيلم، واستغلال عملية تتابع أو تجاور الأحداث، أو خلق بناء من المشاعر والمعاني الجديدة، التي تخدم الغرض المقصود من العمل الفني.

وقد قدم الفنان المستقبلي "جياكومو بالا" *Gia Como Balla* في مجال السينما، تقنية التوافق، والتي تعتمد على وقوع حادثين في وقت واحد، باستخدام حيلة سينمائية، تتمثل في لقطات لأماكن وأزمنة مختلفة في آن واحد،

وقد تضمن للفيلم المستقبلي مفاهيم عن الموسيقى الملونة، وعن سيمفونية الألوان والخطوط. وأشار النقاد إلى أن المستقبلين قد بحثوا عن إثراء الفن بالمبتكرات التكنولوجية.

إن الفيلم صناعة متما هو شكل فني متميز، فهو أحد أشكال التعبير، فيوظف العناصر التكوينية للفنون البصرية، مثل الخط والشكل والكتلة والتركيب. وهو يستفيد من علاقات الظل والنور والإيقاع مثل فنون الموسيقى والشعر والتصوير ويضاف إليه الحركة، وهو يعتمد في تعبيره بصرياً ولفظياً بالإثارة والحوار على التصوير الذهني والاستعارة المجازية والرمز، ويضغط للزمان والمكان ليتحرك بحرية أكثر وطلاقة، ويسمح الفيلم بالتفاعل بين المنظر والصوت والحركة بالتعبير المباشر من خلال صور مادية محسوسة.

ويستطيع الفيلم أن ينقل الواقع، استفادة من التيار المتواصل للرؤية والصوت والحركة التي تُشعر الراى بالتأثير العاطفي لذلك الواقع. وذلك ما يجعل تحليل الفيلم مسألة أكثر صعوبة نظراً للتفاعل المستمر والمتزامن بين الصورة والصوت والحركة على الشاشة. أما مسجلات الفيديو كاسيت، فقد عملت على تنمية المهارات التحليلية، وبواسطة المشاهدة السريعة، وتلقي الأثر العاطفي الشامل والفكرة الرئيسية، يركز المشاهد انتباهه على التحليل السينمائي، دون الإخلال بحيوية الجوانب العاطفية والمحرية للتجربة، بحيث تجمع بين الإبتهاج بجمال الفيلم والغموض الحدسي للفيلم، إضافة إلى الكشف عن أغوار الفهم بأدوات التحليل، بحيث ينظر إلى كل جزء من التحليل على أنه مرتبط بحياة المجموع فيسهم بطاقته الحيوية في بقاء الكل نابضاً. والحقيقة أن عناصر أى شكل فنى لا تتواجد فى



عزلة، ولذلك يصبح تقسيم الفيلم إلى عناصره المختلفة بغرض التحليل عملية مصطنعة، ولو أن التجزئى فى المنهج التحليلى من باب التيسير، إذا لم يغفل الناقد فى دراسته مبدأ أن الأجزاء تترايط فى علاقات فى إطار هذا الكل التام. وعادة يبدأ المشاهد بالاستيعاب للمعنى الإجمالى وفهمه بطريقة عمومية حتى يتوصل إلى سمته الباطنية.

ويعنى التحليل السينمائى تفتيت الكل لإكتشاف طبيعة الأجزاء. وتلانسبها ووظيفتها وعلاقتها المتداخلة فى التركيب من أجل الإرتقاء بالفهم الحدسى إلى مستوى الوعى فى تحديد القيمة الفنية والجمالية للفيلم. وكلما أمعنا النظر فى الفيلم بالتحليل سوف يزداد إعجابنا به، ومتبدو أحكامنا على معنى الفيلم وقيمتة الفنية والجمالية أكثر فعالية وسيكتسب تدوقنا عمقاً. والحب الذى يقوم على الفهم يبقى، ويستند إلى التقدير لقيمتة، غير أن اللقاء الحميم بالعمل الفنى والمشاهد هو الطريق الأفضل لخلق الحب وليس التحليل والنقد.

ويصبح الفيلم أحياناً أداة لرواية قصة، غير أن للقصة مجال هو الطابعة، إذ أن القصة تكتب لنقرأ معتمدة على الكلمة المنطوقة. ويستطيع القارئ بخياله أن يستحضر فى مخيلته محاكاة للتجربة التى رآها أمامه، أما الرواية السينمائية فيعتمد الفيلم فيها على عناصر مرئية لا يمكن التعبير عنها فى صيغة مكتوبة، غير أن عالمى الأدب والأفلام، رغم اختلافهما فى المجال التعبيرى يتقاسمان عناصر كثيرة.

وفى الفيلم تتوحد العناصر والأحداث والصراعات والشخصيات فى خط روائى يسهم فى تطوير الموضوع، فترتب هذه العناصر بعناية تبعاً لعلاقتها بالموضوع. وباستخدام المهارات التقنية يستطيع صانعو الأفلام أن يخلقوا عالماً خيالياً قابلاً للتصديق، وذلك بتهيئة بيئة خيالية بأسلوب مقنع وإحساس بزمان مختلف أو بشخصيات غير عادية، بحيث يستحوذ جو الفيلم العام ومزاجه على المشاهد.

ويشترط فى الفيلم الجيد أن يجذب شغف المشاهد ويستحوذ عليه، وما يعمل على توفير عنصر التشويق والجاذبية سرعة الحركة، أو الرومانسية، أو الإستمتاع بالتسلية. فرغم احتمال تضمن الفيلم على ما يهز مشاعر المشاهد أو يثير حيرته أو يصيبه بالإحباط إلا أنه لا ينبغي أن تصل مثل هذه الأحاسيس إلى درجة من الضجر والضيق أو للكآبة التى لا يحتملها المشاهد، ويحرص صانع الفيلم على تجنب التفاصيل التى تخرج عن الموضوع وتلهى انتباه المشاهد، بما تقدم لنا الحياة من مشاهد غير ممتعة أو غير جذيرة بالمشاهدة ذاتها، مهما كان اتجاه الفيلم من الواقعية.

ويستخدم السينمائي كل الأساليب التقنية مسن أجل أن يخلق العناصر التسويقية ليثير انتباه المشاهد واهتمامه بشغف، بما يشتمل عليه الفيلم من عناصر الحركة أو التغيير التى تنتقل من الحركة الجسدية إلى الحركة الدخلية أو العاطفية للشخصيات.

ويراعى السينمائي توفير عنصر البساطة فى الفيلم بما يحقق للفيلم الوضوح والتردد فى فكرته، حتى لا يصيب المشاهد بالإحساس بالضجر

أو التمثل، أو بعدم الانتباه، فيقوم بضغط موضوع الفيلم في بناء درامى موحد بموضوع بسيط محدد. ومع ذلك لا يغفل قدر من التعقيد يكفى للإبقاء على اهتمام المشاهد بحكاية الفيلم، بما يشتمل عليه من بعض المفاجآت والأشياء الخفية والتضمينات والإيحاءات بما يترك بعض الأشياء عرضة لتأويل وتفسير المشاهد. وهكذا تجمع الأساليب التقنية للتعبير فى تلاؤم بين البساطة والتعقيد دون المبالغة فى التعقيد أو البساطة. وللحقيقة أن العمل الفنى ليس وسيلة يعبر بها الفنان عن نفسه فحسب، بل هو وسيلة كذلك، تستثير وتوجه فى المشاهد نوعاً من الخبرة الجمالية، وتتوجه إلى حاسته البصرية أو السمعية أو الالتيين معاً، فتثير بالتالى استجاباته الإدراكية الحسية وما يتصل بها من استجابات أخرى، كالخيال والفهم والعاطفة. وبما أن الفن يوجه إلى الإدراك الحسى وإلى الأجهزة النفسية والحسية، فإن عمل الفن يتوقف على طبيعة هذه الأجهزة فى المشاهد، فهناك حدود تفرضها العين الإنسانية وتقرها عملية الإحساس بفعالية الصور والأضواء والحركات فى العمل الفنى.

وتزداد قدرة المشاهد على الإحساس والإدراك والتخيل والاستجابة للعمل الفنى بالتدريب والتعليم، وكلما زاد تعقيد العمل الفنى كلما ازدادت صعوبة فهمه ككل عضوى. ويصبح العمل الفنى أسهل على الفهم إذا كان فى إطار محدد وشامل، وقد يكون عمل فنى بسيط، صعب الفهم لغرابة محتواه، أو شكله، أو أسلوبه، أو معانيه الرمزية، وعموماً فإن تزايد التعقيدات يحد من القدرة على الإدراك، والتفسير، والتخيل، والتذكر، وعندما يكون بلا مبرر يعمل على إنقاص عدد الجمهور، ومراعاة عدم التعقيد ضرورة لا تتعارض مع رغبة الفنان فى

تطوير تقنية عمله الفني بطريقة تضمن التنوع مع شيء من الوحدة، من أجل اجتذاب اهتمام المشاهد.

## السينما والرمز

يعنى الرمز سواء فى عمل من أعمال الفن أو فى وسائل الإتصال اليومية أن يعمل على إثارة أفكار وخواطر فى ذاكرة المتفرج، وتتضمن كل أشكال الإتصال البشرى استعمال الرموز، ويستجيب المشاهد للرسالة للرمزية. وكثيراً ما تُستخدم الشخصيات والأشياء فى الفيلم رمزياً، ويتحركون فى مواقف رمزية. كذلك يمثل الفيلم أو يوجه مجموعة من الأفكار أو المشاعر، وبذلك يكتسب مغزى يتجاوز ذاته. فيصبح الرمز نوعاً من وحدة الإتصال مشحونة بمجموعة من المتداعيات من الأفكار والمواقف والمشاعر، تُفهم تبعاً لإطار ثقافة معينة، ويتوقف استخدام مثل هذه الرموز على ملائمتها للتعبير. وقد يعتمد الفنان على رموز جاهزة أحياناً، وفى أحيان أخرى يخلق الرموز التى يُحملها بمعانى مستتبطة من سياق الفيلم. فيحمل صورة مادية مشحونة بشحنة من المترابطات المعنوية أو المشاعرية، ثم يستخدم الرمز لاستدعاء هذه الشحنة.

وعن طريق شحن شيء ما بقيمة رمزية سيتم توسيع معنى الشيء الرمزى لكى ينقل معانى ومشاعر وأفكار إضافية إلى التأكيد على المعاملة الرمزية للشيء، وعلى قيمته الرمزية.

ومن وسائل شحن الرموز جنب الإنتباه إلى الشيء أو الفكرة مرات عديدة من أجل تنمية دلالاته، وبإدعاء الاهتمام به على غير العادة، مما يضيف عليه قيمة، وكذلك من خلال وضع الشيء أو الصورة في الفيلم، في علاقته بالاشياء البصرية الأخرى، أو من خلال المكانة التي يشغلها في بنية الفيلم أو بتكبير لقطات الشيء الذي يراد أن يرى رمزياً، أو بتصويره من زوايا غير عادية، أو باستخدام المؤثرات الصوتية. وفي الغالب تعمل الرموز وتتفاعل مع الرموز الأخرى فيما يُعرف بالنماذج الرمزية، فيمكن التعبير عن الفكرة نفسها من خلال عدة رموز حتى تنمو الرموز في قيمتها وقدرتها. وعندما يصبح الأسلوب التعبيري يقوم فيه كل شيء وكل شخصية أو كل فكرة على أساس رمزي، يعرف بالأسلوب الرمزي. والحقيقة أنه قلما يمكن تفسير الرموز بمعنى واحد واضح ومؤكد، وإنما تحتل تأويلات متعددة، وبذلك يصلح الاتجاه الرمزي إلى إكساب العمل شئ من التعقيدات اللازمة لإثراء الجانب المشوق من الفيلم.

واستخدام التشبيهات المرئية في الفيلم كنوع من المقارنة، تساعد المشاهد في فهم صورة بفضل مماثلتها لصورة أخرى. ولذلك تقحم الصور العرضية الثانوية في سياق الفيلم، بفاعلية من أجل المساهمة في إدراك معنى الصورة المحورية في القصة. وعندما تستمد التشبيهات بشكل طبيعي من بيئة المنظر، فهي تبدو ذات رقة لطيفة وقوة تعبيرية كان يستحيل بلوغها، غير أنه عندما يصبح الرمز أو التشبيه مستهلكاً ومبتذلاً تفقد الصورة قوتها التعبيرية ويُفقد الرمز.

ومن المقومات الجوهرية للفيلم التي تسهم في إنماء موضوع الفيلم أو تأثيره الكلي، هو زمان ومكان الفيلم اللذان تجرى فيهما حكايته، فكل فيلم فترة

زمنية تجرى خلالها أحداث الحكاية، وموقع يتميز بمناخ وعوامل طبيعية تؤثر على أشخاص الحكاية في ظروف اجتماعية واقتصادية خاصة. وهناك أهمية لأنواع التفاعل بين الشخصيات وبينتهما وأن يراعى التأثير الفعلى للعناصر الزمانية والمكانية التى لها دور فى تشكيل الخط الروائى للفيلم، على أن تكون المناظر المختارة على درجة عالية من التأثير البصرى، إذ أن الجمال البحث لمنظر يكون مؤثر فى حد ذاته فى حالة إذا لم يخل بالطابع العام للفيلم، وقد يكون اختيار المنظر فى الفيلم من أجل خلق جو عاطفى ومناخ نفسى معين، بما يُعد مهماً فى تحقيق عنصر التشويق ومتلائماً مع الطابع الشامل للفيلم، وقد يكتسب المنظر معانى رمزية فيغدو المنظر عاكساً لفكرة مرتبطة به. ويكون عالم الفيلم محدوداً ومع ذلك يبدو كرمز يمثل العالم بأكمله مكتفى بذاته ويقترّب المعنى المتضمن يقترب من المجاز.

وإن أهم ما يميز الفيلم كأحد أشكال الفن هو الصورة لأن العنصر المرئى هو وسيلة الفيلم الأساسية للاتصال، والحقيقة أن الجزء الأكبر من حكاية الفيلم تنتقل غير ملفوظة من خلال الصورة والموسيقى، ف لغة الفيلم هى لغة الحواس عن طريق تدفق الصور، والسمة الخيالية والقوة الدرامية للصورة هى التى تتوقف عليها السمة الكلية للفيلم، ولو أن المؤثرات الفوتوغرافية لا ينبغى أن تبتدع بذاتها كصور مستقلة أو جميلة، بل لابد وأن تحدد فيها القيمة الدرامية بالإضافة إلى القيمة الجمالية، فقيمة الصور السينمائية وتقنياتها تتوقف على مدى تعبيرها حسياً أو فكرياً بوسائل مؤثرة. وفى الإمكان استناداً إلى أن العنصر المرئى أقوى وسيلة اتصال فى الفيلم، فلا ينبغى أن تطغى حرفة التصوير على القيمة التعبيرية للفيلم، ولابد للتأكيد على وظيفة الأنوار التمثيلية والموسيقى بنفس المستوى.

## الفيلم وعناصر التكوين السينمائي

يستغل الفيلم جميع الخواص التي تؤهله لأن يصبح فريداً، ومنها الحركة، على اعتبار أن الفيلم تدفق من الصور والأصوات المتألقة في حيوية، لتوليفة من الصور والصوت والحركة في حيوية مشوقة. والتفاعل المترام بين تلك العناصر على الشاشة يصنع إيقاعات مركبة متنوعة مرئية وسمعية تقيد في تكثيف الإحساس بالحياة النابضة. وللفيلم قدرة على التخاطب المباشر من خلال صور وأصوات، تعرض الحدث من زوايا ممتعة، وتعالج للزمان والمكان ببراعة وتخلق السينما إيهاماً بالعمق، في عالم ثلاثي الأبعاد.

وكل لقطة عبارة عن تدفق متواصل من الصور، وليس عملية إنشاء كل كادر في اللقطة وفقاً لقواعد التكوين الجمالية المطبقة في الصورة الفوتوغرافية الثابتة وإنما يراعى حركة الصورة وإيهامها بالعمق.

ومن طرق تركيز الإنتباه على الشيء الذي ينبغي أن يحظى بالأهمية والدلالة في الكادر، تكبير حجم الشيء ولقترابه في الصورة في مقدمة المنظر، بحيث تنجذب إليه العين بطريقة آلية عندما يصبح في البؤرة، وتتجنب العين عادة للأشياء المتحركة أكثر من الأشياء الساكنة، ويهيمن المصور السينمائي على إنتباه المشاهد عندما يستخدم اللقطات المكبرة لموضوع الإهتمام حتى لا ينظر إلى غيره، وكذلك يمكن تأطير الأشياء الموجودة في أمامية الصورة حتى لا ينتشت انتباه المشاهد، باستخدام إضاءة أسطح وبؤرة أكثر حدة على الشيء، أو المنظر

الموجود داخل الإطار، واستخدام الإضاءة يساهم في جذب الإنتباه على الأشياء الهامة، فالتباين بين الضوء والعتامة يخلق مراكز للإهتمام البؤرى.

ويسهم المؤلف السينمائى بتجميع الفيلم فى شكل لغز معقد من الصور ومن مكوناته، بطريقة توليفية تظهر إمكانيته التقنية السينمائية بالتحدث بلغتها الخاصة فى شكل مرئى ومعبر، ويُقدّر مؤلف الفيلم متى تظهر كل لقطة وكم تستغرق فى زمنها على الشاشة بحساسية فنية وجمالية، فى علاقة وثيقة بالموضوع وفى عملية التوليف تحذف مشاهد حتى يتسنى تحقيق صورة نهائية، تتفق مع بؤرة الرؤية الخاصة والطابع المتميز. وهكذا يعاد تجميع الفيلم ليصبح كاملاً تساهم فيه كل صورة أو لقطة إسهاماً له مغزاه فى تطوير موضوع الفيلم وتعميق أثره الكلى.

فلما كانت وحدة الفيلم هى اللقطة، فإنه بضم سلسلة من اللقطات يمكن نقل حدث يجرى فى زمان ومكان واحد، وبمجموعة من المناظر يتكون المشهد الذى يشكل جزءاً من البناء الدرامى للفيلم. وبانتقاء أفضل اللقطات يصبح للتجميع طريقة فعالة بحيث تكون لهذه اللقطات مؤثرات مرئية وصوتية لها تأثير وأهمية فى دلالتها. ويحرص مؤلف الفيلم على الوحدة المتماسكة لمجموع الأجزاء بحيث تنتقل المناظر بطريقة سلسلة وجميلة ومؤثرة درامياً.

وفى عملية المونتاج يستخدم المؤلف سلسلة موجزة من الصور المرئية والسمعية بطريقة إختزالية من أجل خلق مزاج نفسى، أو جو عام، أو انتقال فى الزمان والمكان، أو تأثير عاطفى.



ويبدأ تحليل الفيلم بمحاولة الحصول على فكرة واضحة عن موضوعه أو محور فكره أو اهتمامه الأول، ثم ينتقل بعد ذلك الناقد لتقدير قيمة كل عنصر من عناصر الفيلم مثل البناء الدرامي والمعاني الرمزية، والمناظر، والتصوير والتوليف، والمؤثرات الصوتية، والحوار، والأسلوب. ومع الكشف عن العلاقات بين كل عنصر والموضوع أو الغرض، يمكن إصدار قرار حول موضوع الفيلم واضح، وبعد التحليل يحاول فهم الفيلم كعمل فني موحد، مركب حول غرض رئيسي، ويلزم هنا تقدير هدف الفيلم بنوع من التعاطف مع ما أراد المخرج أن يفعله، والمستوى الذي يحاول التخطيب على أساسه، دون التخلي عن المعايير الخاصة بالفيلم الجيد.

والحقيقة أنه ليس صائباً أن نخضع الفن للعقل وحده أو للمعايير الموضوعية لقيمة الفيلم، فاستجابة المشاهد للأفلام عملية أكثر تعقيداً من مجرد التحليل بأجهزة الكمبيوتر، ففي الفن جانب حسي وعاطفي وشخصي لا يستهان به. وتتوقف الاستجابة على مشاعر المشاهد وعلى تجاربه في الحياة، وعلى مدى تكيفه الاجتماعي والأخلاقي، وعلى مستوى تثقيفه، وعلى الزمن والمكان الذي يعيش فيه.

وبجانب التقييم العقلاني يضع الناقد اعتباراً لشدة الاستجابة الشخصية للفيلم، وبالإضافة إلى كل ذلك هناك أهمية لدراسة دور الحيل التقنية في التأثير الكلي للفيلم، وكيف استطاع أن يستغل إمكانية المجال السينمائي في توصيل رسالة معينة. ويُنظر أحياناً للفيلم على أنه صورة منعكسة للشخص الذي صنعه، في ضوء أسلوبه ورويته الفنية. ويحاول الناقد للكشف عن المعنى وراء سياق الفيلم بحس

أخلاقي أو اجتماعي أو فلسفي، لتقديم فهم أوضح عن الحياة أو الإنسان ويكشف عن قوة الفيلم كفكرة ذات أهمية معرفية أو أخلاقية أو اجتماعية أو ثقافية، وبالإضافة إلى هذا المدخل العقلاني يحكم الناقد على أهمية الفيلم كتجربة عاطفية أو حسية لها قوة تأثيرها في بعث استجابة المشاهد عاطفياً وحسياً.

إن الفنان يسعى دائماً من أجل السمو على الدور الذي يُطلب منه المجتمع أن يؤديه، ويتجدد اهتمامه بعدم الإكتفاء بفائدة ما ينتج، وإنما بجماالية ما ينتج أساساً. ومهمة اكتشاف تفكير الفنان باستخدام أساليب تحليلية وتفسيرية تمثل نوعاً من التحدي من العقل، مما يؤدي إلى تحقيق فهم أعمق، إضافة إلى تحقيق المتعة. ويتصف العمل الفني بإمكانية إتاحة الفرصة لقيامه بتجربة ذهنية بالمعنى التحليلي. والحقيقة إن الفن هو بمثابة سجل لحياة الناس وتجاربهم المادية والنفسية، ولأفكارهم وطموحاتهم، ومهما بدا الفن غريباً وغير مألوفاً، إنما هو إنتاج ينتجه أناس من أجل أناس آخرين. وكلما ازدادت الألفة بالفن يجد المرء إن عامل المعرفة هو أقوى البواعث على الإنفعال بالفن أو بالجمال.

## الفن الحركي والجمهور

وقد ازدهرت الروح العلمية، عندما استخدم الفنانون في العصر الحديث الحركة الميكانيكية أو البصرية أو الطبيعية، مثلما استخدم "موهولي ناجي" الضوء استخداماً مباشراً في الفن لإعطاء تأثير الحركة الواقعية، وكان ذلك يقوم على أساس فهم علمي بالوسائل التي يستخدمها، وبالعالم المحيط به وبشخصيته. وكان الفنان يقوم في مجال الفن الحركي *Kinetic* ، بإجراء تجارب علمية، ويحتاج

بالإضافة إلى معلوماته النظرية، مساعدة العلماء في استخدام أحدث الطرق التي تصلح لبناء أعمالهم الفنية. وكان الفنان في « المذهب الحركي » يسعى إلى تعميق العلاقة بين العمل الفني والمشاهد، فتصبح علاقة اتصال مباشرة متواصلة.

وتضمنت معظم البيانات التي أصدرتها جماعات الفن البنائي (١٩٢٠) على موضوع المشاهد وكيفية التأثير على مدركاته وأحاسيسه المختلفة، كمنثقي لرسالة، وكمشارك في عملية الإتصال مع الفنان من خلال العمل الذي يؤثر تماماً على مدركاته وأحاسيسه، ويستحوذ على نفسيته داخل نطاق جانبيته.

ويمكن للفن كوسيط بين الفنان والمشاهد وكوسيلة اتصال جماهيري، إحداث الإشارات التي تثير الإحساس بأهمية تحقيق التلاؤم، والتفاعل المثمر بين المشاهد والعمل، الذي تحول إلى بيئة محيطة ومؤثرة فيسيولوجياً وسيكولوجياً في هذا المشاهد. أما أعمال " موهولي ناجي " المتحركة فكانت قوية التأثير، وقادرة على الاستحواذ على مدركات المشاهد بشكل كلي، وطمغى العنصر التكنولوجي في مثل هذه الأعمال على مخيلة الفنانين، مما أتاح طرقاً مستحدثة في وسائل التشغيل. وقد تمكن الفنان من تحسين مستوى الإدراك الجمالي لدى المتلقي، وذلك بإثراء إمكانيات تكوين الصور الإدراكية الجديدة في العمل الفني، ودعى " لسيتركي " *Lissitzky* إلى ضرورة شيوع الفن كخادم للجماهير العاملة، ووصوله بمفاهيمه للعامة، وإلى استخدام التقنيات الصناعية. وكانت معظم أعمال الفن الحركي *Kinetic Art* تعمل بواسطة قوة دافعة، سواء طبيعية، أو ميكانيكية، أو كهربية، أو مغناطيسية. وقد نتجت في العمل الفني حركات على وتيرة واحدة أو متغيرة، وأحياناً تتخللها بعض فترات سكون. ولقد نادى " نعموم جابو " في

بياناته (١٩٢٠) بالفن المتحرك كشكل ضرورى لإدراك عنصر الزمن الحقيقى، بإظهار الحركة والإيقاع، فى مقابل الأشكال السكونية، واعتبر الزمان والمكان عنصرين من مقومات الفن والحياة الحقيقية.

وفى الخمسينات خرجت إلى حيز الوجود أعمال الفنانين " كالدر " *Calder* و " فازاريلى " *Vasarely* و " موهولى ناجى " *Moholy Nagy* حاملة لصفات الفن الحركى، أن لم تكن تتحرك بالفعل. وقد استخدم المولد الكهربى (الموتور) مع الضوء الساقط فى أثناء دوران الأشكال، كما استُخدمت السوائل كقوى لإحداث تأثيرات مثل الرغاوى، واستخدم الهواء لإحداث فقاعات تتخلل المياه، أو كوسيلة رافعة لتحريك الأشكال، مثلما استخدمت المرايا المشكلة على هيئة أشكال محدبة أو مقعرة، أو سطوح انسيابية لإحداث إنكسارات فى الأشكال أو تعبيرات بصرية للمكان.

ومن مظاهر الحركة، إما تغيير ظاهر فى الشكل، أو كشف عن صفات المواد المتحركة، مثلما يحدث فى حالة جريان الماء أو إحداث الرغاوى، أما أغراضها فى الفن فهى إنتاج الفن المتكامل، الذى يشمل الموسيقى والشكل والصوت والحركة والضوء، ومشاركة المشاهد فى العمل بطريقة متفاعلة، والتعبير عن روح العصر الآلى - الصناعى الحركى.

والحقيقة أن قيمة العمل الفنى ليست فى الحركة ولا فى استحداث تقنياته، وإنما الحركة قد أكسبت العمل الفنى حيويته للتفاعلية. ويندرج تحت مسمى الفن الحركى *Kinetic Art* العديد من مذاهب الفن التى تتميز بالأداء الصناعى

البحث، ويُستخدم فى منتجاتها الأجهزة الميكانيكية والكهربية، والتركيبات الإهتزازية. وقد أصبحت مثل هذه الصفات، تستخدم كمعايير لتقييم العمل الفنى وتصنيفه، بل للحكم على جودته.

و" الفن الحركى " هو بمثابة تعبير عن امتداد العمل الفنى فى الزمان مثلما امتد فى المكان. أما التعامل مع الأعمال المتحركة على أساس أدائى بحث نتيجة تناول الحركة بشكل حرفى، على أنها ناتجة فقط عن موتورات يضى على العمل إحساس بالسطحية، إذ من الخطأ إضافة الحركة لشكل أو بناء ساكن، فقد يكتسب حيوية أكثر غير أنه سوف يظل متصفاً بالاصطناع. وأما الحركة فهى القدرة على التنفس بحرية فى أبعاد جديدة، وهى اللغة التى يمكن بها التعبير عن إدراك الفنان لحقيقة الفراغ، كما أن الأبعاد التى يكسبها الفنان لعمله أو يوصلها من خلاله، هى ذاتها أبعاده الباطنة فيه. وهكذا يصبح العمل الفنى وسيلة اتصال بين العالم الباطن للإنسان - الفنان، وبين العالم الخارجى المتمثل فى البيئة والجمهور، وكذلك يعمل على تحديد العلاقة بينهما.

ويقدم العصر الحديث مفهوماً جديداً للفراغ، وبلغة مختلفة عن اللغة الموروثة منذ عصر النهضة، وهى الإدراك الكونى للفراغ والنظرة للعالم المرئى من خلال حيل المنظور الفردى، وبطريقة بديهية لأشكال محددة بشكل نهائى، والموضوع يصبح متمايز عن العمل الفنى تماماً، مثل تمايزه عن المشاهد كذلك، مما جعل عملية تقديس الحدود بالنسبة لفنان عصر النهضة بمثابة حواجز حمقاء أحياناً، أما فى العصر الحديث فقد أصبح هدف الفن هو تصوير الحركة الكاملة للأشياء بتحقيق عنصر الزمن. وكان الفنان الروسى " لارينوف " قد أقحم الحركة

القطبية فى أعماله منذ عام ١٩١٢ وحتى عام ١٩١٥، فجمع عناصر متحركة فى لوحاته، ومنها لوحة زودها بمروحة كهربية تستمد طاقتها من موتور بغرض إكسابها حركة طبيعية.

وقد استخدم "مان راي" *Man ray* (ولد ١٨٩١) الورق الحزوني لإعطاء التأثير بالعمق بحركة حرة، أما "مارسيل دوشامب" *Marcel Duchamp* (١٨٨٨-١٩٦٨) فقد أنتج عمله الذى يتركب من مرايا مستطيلة الشكل موضوعة بتصميم بنائى خاص، وتطور بسرعة، وينتج عن ذلك خداعات للمسطح الواحد. كما استخدم "بول بورى" *Pol Bury* (ولد ١٩٢٢) محركاً غير ظاهر ليحدث حركة بطيئة، ولعمل عبارة عن عدة اسطوانات خشبية مختلفة الأحجام، تملأ سطحاً شديد الانحدار، والمشاهد يتوقع انحدار هذه الاسطوانات بسرعة شديدة من على المسطح نحو الأرض، ولكن الذى يحدث أن هذه الاسطوانات تتحرك، وتتبادل الأماكن بين بعضها بهدوء، وهنا يبتعد قانون الجاذبية عن الواقع ويقترّب من الخيال. ولم يخف المحرك وحده فى أعمال "بورى" وإنما اختفى النظام الأدلى كله للأجزاء مجتمعة، والمشاهد يستشعر وجوده بقوة تأثيره من خلال حركة وتزاحم القوى، فالأجزاء لا تعمل آلياً ولكنها تعمل من خلال قوة متولدة ومتجردة، وكأنها تتبع من تحت الأرض. إن أعمال "بورى" نوع من القوى العضوية العنيفة، عندما تكبت وتروّض، وهى تشبه حالة الهدوء التى تنبئ عن كظم حالة من الثورة للعارمة.

وقد صمم "جان تينجولى" *J. Tinguely* (ولد ١٩٢٥) أعمالاً توتيرية شامخة، تنفجر منها الطاقة بطريقة تشبه عملية التزهير، كما أن له أعمالاً

أخرى تتفجر ذاتياً، وتحطم نفسها بنفسها، أنها آلات كاذبة ليست لها وظيفة غير التعبير عن معنى ساخر، ويصف " تنجولى " أحد أعماله بقوله: " إنه بناء لسفينة شراعية ميكانيكية مصممة بعناية، بحيث تعمل ذاتياً نحو تفجير نفسها كنهاية مجنونة لكل شيء عجيب وهائل فى ذلك العالم. لقد صنع " تنجولى " نافورات بها خرطوم كاونشوك ينساب منها للماء بطواعية وانطلاق تعبيراً عن المرح. وكان دائم البحث عن حيل جديدة أكثر نشاطاً، وللكشف عن الطاقة المجردة فى قلب أعماله، بينما ظهرت أعماله تتصف بالاضطراب وتعبر عن عبث الوجود وفوضويته، ولذلك فقد صاحبت أعماله الحركة والضوضاء. وقد أقام " تنجولى " عروضاً شعبية أمام جمهور كبير فى حديقة متحف الفن الحديث بنيويورك (عام ١٩٦٣) مما أحدث ضجة كبيرة فى ذلك الوقت بين الجمهور والنقاد. ونجد أنه حقق ظاهرة غير مألوفة، استوجبت مشاركة الجمهور فى التكيف معها.

وكذلك صنع الفنان الأرجنتيني " ج - لوبارك " أعمالاً تألفت تكويناتها من أقراص بلاستيكية مطبوعة بمادة معدنية، وتحرك الأقراص بفعل الهواء، فتتألق تحت الضوء.

وقد أدخل " فرانك مالينا " *Franke Malina* (ولد ١٩١٢) الضوء الكهربى فى أعماله بطريقة مباشرة، وذلك من خلف شاشات تتغير ألوانها، كبديل لأشعة الشمس المتغيرة، حيث يضع مصالير الضوء فى صندوق به مرآة عاكسة ولوح من الزجاج الصناعى يتحرك ألواناً، ويعد تغطية الصندوق بلوح زجاجى يسقط الضوء على الزجاج فينتج تبديلاً دائماً فى الأشكال والألوان. وقد أضاف " مالينا " إلى الفن الحركى تنسيق الإيقاع الطبيعى والبشرى والجمالى، بواسطة

الحركة المستمرة، ذات الأشكال الملونة، ويمكن مقارنة الإيقاع فى عمله الفنى بالإيقاع البيولوجى أو الكونى، وتثير الحركة فى المشاهد مشاعر عن سرعة العصر، كما يعيشها وليس كما تظهر على وجه الساعة، قريبة من حركة الكون بسرعه الهائلة التى لا يستوعبها مستوى الإدراك الإنسانى، وقد اشتملت أعمال " مالىنا " على مجلات موسيقية، تنقل الأضواء الملونة فى حضور المشاهد مباشرة، مضافاً إليها الحركة المستمرة، فى إيقاعات مختلفة لخلق وحدة منسجمة.

وظهرت فى مجال الفن الحركى التحورات المادية ووضعها الفنانون فى أوج بهائها، وعملوا على توسيع مجال تحورها، فى نظام فنى، حيث الانتقال من الحركة إلى السكون، ومن الحالة الغازية إلى حالة السيولة أو التجمد، أو إحداث الموجات المتدفقة فى الماء، أو بتحويل المياه إلى مطر أو إلى نافورة رشاشة، أو مثل غمامة سحب من البخار، أو كبلولرات ثلجية، وإلى غير ذلك من إمكانات التحور. ومثل هذه التحولات تظهر فى منتهى الدهشة من شكل إلى شكل بديل. والمادة تحيا فى مجال وجودها. ولا ينبغي اعتبارها ظاهرة منعزلة، فقد أصبح على الفنان أن يصل بها إلى لغة أكثر حرية وأكثر مرونة، وهكذا أصبح الفن يتمتع بمكان حقيقى، وفُجِرت أبعاده وتحطمت الفواصل بينه وبين العالم الخارجى والمشاهد، واندمجت العناصر الثلاثة، وهى الطبيعة الخارجية والمشاهد مع العمل، وتبع ذلك تحقيق الحركة الطبيعية للعمل، ومع إضافة عنصر الزمن تحول العمل إلى حقيقة وجودية مثل وجود الكون نفسه.

وتستخدم الفنانة الأمريكية " ليليان ليين " *Lilian Lijin* (ولدت ١٩٣٩) السوائل الطبيعية مع الضوء للحصول على نقاء قوى يتألق فيه ذلك الضوء، وقد



وضعت المسائل في أحد الأعمال في قرص مسطح، مما يوحي للمشاهد بالتعلق، إذ يشبه تعلق فقليق الماء في الهواء، وتلك الفقليق تتشكل تحت السطح العلوى على هيئة آلاف من العدسات الطبيعية، وهذا للقرص يدار كهربياً، ويحتوى على سطح الماء الذى بداخل كرة مصنوعة من خامة بلاستيكية، وتتحرك بحرية مطلقة فوق ذلك السطح، وارتباط هذه للكرة بالمسائل يحدث عن طريق الحركة الدائبة للإنكسارات الضوئية. وفى استطاعتنا أن نتتبع أشكالاً هلالية حرة فوق سطح هذه الاسطوانة الدائبة للحركة. والكرة فوق سطحها تسمى بقمة العمل نحو أبعاد فراغية جديدة.

واستخدمت الفنانة البرازيلية "ميراشيندل" *Mira Schendel* (ولدت ١٩١٩) ورق الأرز فى تشكيل أعمالها ومنها عمل يتكون من مسطحات من ذلك النوع من الورق مثناة بغير لفتظام، ومدلاة من فوق حبل بالقرب من السقف، وملط عليها إضاءة خفيفة، وهواء. وللفنانة أعمال أخرى من نفس الخامة، شكلت على هيئة مجموعة من العقد فى أماكن مختلفة، تشكل ما يشبه الخلايا. وقد عرضت عام ١٩٦٦، أعمالها فى متحف الفن الحديث فى جينيرو *Janeiro*، واضعة إياها على سطح الأرض فى هيئة كوام، وتركزت للمشاهد حرية اكتشاف الوضع المناسب، واستخدمت تلك الأوضاع كيفما يشاء. وبالرغم من أن هذه الأشكال لم تكن لها قاعدة محددة فى طريقة بنائها ولا فى مفهوم تشكيلها، إلا أنها فى جوهرها مثيرة للدهشة والإحساس بالمتعة والتسلية. لقد بدت مثل بحث دائم عن إثارة العمليات الإدراكية نحو القيم الفراغية، والقيم المعنوية، أنها تمثل طاقة عظيمة مشحونة، وتحتوى قوة خارقة، رغم مظهرها الهادى ووجودها الزائل، حيث أنها تعطى مجالاً لاكتشاف الوقتى لإمكانات الفراغ. إن هذه الأعمال ليست

وصفاً لحركة معينة وإنما تمثل مشاركة حيوية بلغة الحركة، وهي كذلك إضافة لتلك اللغة.

وقد اخترقت أعمال " دافيد ميدالا " التي عرضها في الستينات، الحواجز بين العمل الفني والطبيعة، وبدت تتمتع بحرية فكرية لا نهاية لها. وعمله « الوادي العميق » تميز بديمومة التحور، وهو عبارة عن مضخات هوائية، تدفع زبد خليط الماء والصابون، داخل مجموعة صناديق ذات ارتفاعات مختلفة، وفي أثناء تحرك الموتورات تنبثق أشكال بلا توقف في تحورها وتحريفاتها، أما عندما تتوقف الحركة فلا نعثر على أثر لذلك النشاط. وتدفع أعمال " ميدالا " باستمرار بأشكال جديدة إلى حيز الوجود.

أما " تاكيس " *Takis* (ولد ١٩٢٥) اليوناني الأصل وقد عاش في لندن وباريس منذ عام ١٩٤٤، فقد أدخل المغناطيس في أعماله، من أجل تقوية وجود الطاقة، وحتى تظهر هذه القوى بتحرير المغناطيس من التقيد بالطرق المعتادة لعمله، يؤلف الفنان دائرة من شبكة مرنة لطاقة كهرومغناطيسية غير تقليدية. وأعمال " تاكيس " عبارة عن مغناطيس مكهرب، يعمل بتنظيم عملية الفتح والإغلاق، بطريقة ذاتية، وكرة ومقذوف معلقين من السقف يتكلمان حول ذلك المغناطيس المثبت على المنضدة. فعند فتح الدائرة الكهربائية يجذب القطب الموجب المقذوف الأسود ويطرد القطب السالب من المغناطيس الكرة البيضاء، وفي حالة إغلاق الدائرة ينجذب كل من المقذوف والكرة بعضهما لبعض، أما الجزء الثابت من العمل وهو مثبت في القاعدة، فإنه يفصل حينئذ عن الأقطاب القابلة للحركة. ويُعتبر المقذوف الأسود أنشط العناصر، لأنه البادئ بالهجوم، ومع ذلك فإنه أحياناً

يتمركز في غاية الهدوء، في قلب المغناطيس المكهرب، أما الكرة فتواصل الدوران دون مقاومة.

إن وصف " تاكيس " للمغناطيس المكهرب بأنه زهرة منبسطة، لهو وصف غاية في البلاغة، كما وأن للتداخل في ازدواجية الحركة والسكون يشبه التوازن في الوسط الكهربى ذاته. وكانت أعمال " تاكيس " تتجنب دائماً حالة الإغلاق التام، بليجاد حالة من التناثر أو التجانب، فالمادة في هذه الحالة تتواجد في وضع ما يكشف عن إمكانياتها اللامحدودة في التحور.

إن مثل هذه الأعمال للفنان " تاكيس " بما تتشكل به من مغناطيسات وقصاصات وخامات مجردة، تصنع ازدواجية في تصميمها نتيجة للجذب والتنافر الذاتى، المستخدم بطريقة فنية تكنولوجية متطورة، وقد أضفت على نفسية المشاهد نوعاً من الغبطة والإستمتاع الخالص. وكانت الحركة فيها تهدف إلى تحقيق أكسبر قدر من التأثير على جميع مدركات المشاهد، وبشكل متداخل، فلا يستطيع الإفلات من حوزتها، ولكن يتبقى فقط تألفه معها.

ولقد كان الفنان المعاصر يدرس باهتمام ووعى، العلاقة بين العمل الفنى والمشاهد بقصد تعميق هذه الصلة، وزيادة التفاعل والمشاركة بينهما، وغالباً ما كان يؤدي ذلك الإهتمام إلى تحسين مستوى الإدراك الجمالى، وذلك بإثراء إمكانيات تكوين الصور الإدراكية الجديدة لبناء عمله الفنى.

أما جماعة الإتجاه الجديد *New Tendency* فقد عمل أفرادها في تخصصات مختلفة، ولكن تحت فكرة واضحة لديهم ووعى خاص بأبعاد هذه الفكرة بالاستخدام المباشر للضوء والصوت والحركة كحوار مع المشاهد، وقد أصبح مفهوم العمل للفنى ظاهرة غير منفصلة وغير معزولة عن البيئة والإنسان. وعندما لجأ أصحاب الإتجاه الجديد *New Tendency* إلى الطبيعة كان بطريقة مختلفة، إذ لم يقصدوا المناظر الخلوية أو الطبيعة الصافية وإنما بحثوا عن ينبوع الظواهر الطبيعية *Physical Phenomena* ذات القوانين الأبدية، حيث بدأوا في دراسة تلك الظواهر كقوى الجاذبية، والطاقة والضوء، تلك التي تعمل على تحريك وتنشيط المشاهد. وتلك القوى هي إسقاطات لمظاهر عالم الطبيعة، حيث العلاقات الرياضية أو كخطوط قوى مغناطيسية تتحول على يد الفنان فتصبح في مواجهة المشاهد.

ولقد درس " البرز " المشكلات البصرية في مجال الفن وكان هدفه أن يصل إلى التعدد في جهات الرؤية بالنسبة لموضوع معين. وقد كان انشغاله بالتركيبات البنائية قد سار بمحاذاة دراسته للمشكلات الإدراكية، وللخداعات البصرية التي يمكن أن نلاحظها في تركيبات أعماله الهندسية البسيطة، وكانت ميكانيكية الخداع البصري تشمل ضمن أهدافها توسيع الإدراك، وخلق تلك الأشكال التي تكشف لنا عن قوانين الطبيعة التي لم تُكتشف بعد.

وإذا كانت التكنولوجيا هي منطق التفكير بلغة الوسائل والغايات، فإننا إذا لم نستطع أن نوضح الغاية التي نشخص بها فليس من حقنا مطالبة التكنولوجيا بإمدادنا بوسائل توصلنا إليها.

وقصد " جوزيف البرز " التأثير بأعماله مباشرة على شبكة عين المشاهد، وذلك بتحدى قدرته الإدراكية، وإيهامه بالالتباس، وهدفه كان توصيل تفسيرات متداخلة تشبه التفسيرات التي يولجها المشاهد في بحثه عن الحقيقة، وبالتالي يصبح العمل أكثر قرباً إلى المشاهد، فيضمن تحقيق عمليات المشاركة والتعاطف. واقترب الأعمال الفنية من منطق الطبيعة يجعلها تصبح جزءاً من الحياة الحقيقية بالنسبة للمشاهد، فتعمل على إنماء الإدراكات الحسية في تطابق مع الفنى المتسع للحياة الإنسانية والطبيعية.

أما جماعة *Nouvelle Tendance Recherché Contuelle* ويرمز لها بـ *NTRC* " فمن أهم مبادئها أولية البحث الفنى والتقنى، والعمل الجماعى، والاتصال الفكرى المفتوح وتنمية الفكر البصرى، ودعوا إلى أهمية تنمية كل إمكانيات فكر الفنان، تأكيدهم إلى أهمية استخدام منجزات التكنولوجيا من أجل فتح آفاق جديدة للخلق والإبداع.

واتجاه الحركة البصرية *OP. Art* بمعنى حركة عين المشاهد عن طريق التطلع للعمل حيث تكون العين موجهة إليه، عن طريق تغيير الوضع أمام العين فيكون سبباً فى حركتها. والحركة البصرية هي جوهر الفن البصرى *Optical Art* وهو الفن الذى يهدف إلى خلق الخداع بالحركة رغم استاتيكية الأشكال ذاتها،

عن طريق تنظيم الأشكال بطريقة واعية بعمليات الإبصار وكيفية التأثير عليها. وذلك إما بالإيحاء بالعمق أو بالمسافة، باستخدام الضوء والظل على الأسطح ذات التكوينات المعقدة. والفن البصري يستفيد من الظاهرة البصرية، وهى أن للعين صفات من خصائصها رد فعل للتأثير الخارجى بطريقة تتفق مع طبيعة الجهاز الحسى البصرى نفسه من الناحية الفسيولوجية.

وأما "فيكتور فازاريلى" *Victor Vasarely* (ولد ١٩٠٨) هو أحد رواد الفن الحركى فقد أنتج تصميماً هندسياً بالأسود والأبيض، فى علبة خشبية أغلقت بلوح زجاجى، وعندما يتحرك المشاهد أمامها تتحول الأشكال باستمرار. وأيضاً استخدم "لودفيك ويلدينج" علبة شُغلت قاعدتها بشبكة خطية تتقابل مع أشكال مماثلة خطت على لوح من الزجاج يواجهها. فإذا أدار المشاهد رأسه قليلاً عن اتجاه المواجهة تتقاطع للشبكات، مما يؤدي إلى تولد أشكال جديدة فى موجلت. ولتبع "جونتر أوكر" طريقة تثبيت المسامير فى صفوف متقاربة على صفحة دائرية، تدور أفقياً بمحرك، فتتولد الأشكال المتبادلة نتيجة تقاطع ظلال المسامير.

وقد تأثر "فازاريلى" بالنظريات العلمية فى تحليل الضوء، وكانت رسومه مصممة بما يسمى «سيناتيم» *Cinatime* أى الآثار البصرية لعدم الثبات، والتى ترمز إلى الحركة، وساعد على ذلك الأشكال السالبة والأخرى الموجبة المصممة بطريقة متبادلة الأوضاع، وقد استخدم "فازاريلى" تلك الظواهر البصرية.

أما مذاهب ما بعد الحداثة فقد تبنت فكرة التحول من الفردية إلى الجماعية، مما يشير إلى الرغبة فى تجاوز نظام النخبة البرجوازية والسيادة الفردية فى مجال

الثقافة، وإذا كان هدف الفنان الحديث، إثارة دهشة المشاهد من خلال عمله الفني، وأظهر محاولاته من أجل الكشف عن « اللامرئى » وعن غير المتوقع لجعله مرئياً واقعياً. وقد انفصل فن الحداثة عن أن يصبح معرفة كما كان فى العهود السابقة، واعتقد للفنان الحديث أن عنصر المفاجأة والدهشة فى فنه، هو السبب الذى يجعل فنه أكثر قرباً من المتذوق، ومن الجمهور الذى يبحث عن المدهش، والطريف، وغير للمألوف، وليس مجرد وسيلة لتأكيد معرفة الفنان عن الطبيعة.

وكان إرضاء ذوق للجمهور بالنسبة للفنان الحديث يعنى الثورة على الواقع المألوف من أجل الكشف عن معنى جديد لذلك الواقع، وكانت وسيلة المتذوق لاستيعاب العمل الفني هى طريقة الحس، الذى هو مفهوم الإبداع نفسه، حيث يقبل الحس فى عملية التذوق المرئى إلى غير مرئى، على عكس عملية الإبداع التى تبدأ من اللامرئى إلى المرئى.

### الحداثة – ما قبل الحداثة – ما بعد الحداثة

لقد أراد الفنان فى عصر ما بعد الحداثة أن يعيد الفن إلى طبيعته التاريخية، وأن يتحرر من النظرة الوحيدة الجانب، وأن ينوع الرؤية إلى مستوى التعددية *Plurality* والتحول من عالم النخبة والتفوقية إلى عالم ديمقراطية التذوق الذى يقف فى مقابل قطيعة الحداثة مع الجمهور. فانتقل الفن إلى الشوارع وامتألت الجدران بالصور وخرج الفن عن نطاق المتحف والإقتناء الخاص، وتحرر من قيود وشروط أصحاب قاعات العرض الخاصة. وكانت رغبته واضحة فى الإنطلاق من مبدأ التحرر الإقتصادى أساسية، لجعل الثقافة عالماً مستقلاً. وقد

ظهر اتجاه فن العامة *Pop Art* مع عروض " وار هول " و " جاسبر جونس ".  
وظهرت فى السبعينات " جماعة الأرض " فى معارض نيس (١٩٧٠) وفى باريس  
(١٩٧١)، وانتشر فن الأرض *Land- Art* فى الولايات المتحدة مع " هايذر "  
الذى قام بحفر كتلة صخرية فى الصحراء وتركها فى بيئتها، من أجل أن  
تدعو المشاهد من أقصى مكان.

أما " كريستو " *Christo* (ولد ١٩٣٥) الفنان البلغارى فقد غلف الجسر  
الجديد فى باريس بغلاف كبير من القماش، وكان هدفه أن يلتحم فنه بالبيئة الحقيقية.  
لقد بدأ أول أعماله فى باريس عام ١٩٠٨، عندما غلف بعض الأشياء الصغيرة،  
مثل الزجاجات والعلب والأثاث، بأغطية بلاستيكية، وسمى هذه التقنية « التغليف »  
ومنذ ذلك الوقت تطور تغليفه ليشمل المباني والمناظر الخلوية، وذلك عن طريق  
إخفاء شكل المنظر الطبيعى ووظيفته. وحول " كريستو " المألوف إلى غامض.  
وأعماله الأكبر حجماً تحتوى على فراغات داخلية وخارجية، وعادة تستمر لعدة  
أيام أو أسابيع، مما أدى إلى وصف أعماله كأحداث أو مشاهد، وذلك لطبيعة  
المشروع الوقتى، فالذى يبقى منه فقط هو الرسوم والخرائط والصور والأفلام،  
وبغيرها من الوثائق، أما الأعمال فتتم إزالتها بعد مدة زمنية محددة. وفى عام  
١٩٦٩ قام " كريستو " بتنفيذ أول أعماله الخارجية، وذلك عن طريق لف ١,٦ كم  
من ساحل استراليا باستعمال ٩٠,٠٠٠ متراً مربعاً من البولى بروبيلين،  
وهذا التغليف أدى إلى ظهور مجموعة واقعية من الستائر والأموار، ومن الأعمال  
الأخرى " السور الذى يجرى " بارتفاع ٥,٤ متراً وطول ٣٨,٤ كم عبر مدن  
سونوما *Sonoma* و مارين *Marin* فى كاليفورنيا بالولايات المتحدة. أما  
فى عام ١٩٨٣، فقد قام " كريستو " بإحاطة ١١ جزيرة فى بيسكاين باى



*Biscayne Bay* فى ميامى بفلوريدا بالولايات المتحدة، بألواح من البلاستيك بلون وردي، واستمر هذا العمل لمدة اسبوعين وبعد ذلك أزيل، وقد لاحظنا ضخامة أعمال " كريستو " وهى تفاجئ المشاهد بتغير الشيء الذى تعود أن يراه كل يوم، فإذا به فى أحد الأيام قد تغير تغيراً جذرياً، كما يفاجأ مرة أخرى حينما ينتهى العمل خلال أيام أو أسبوع فيعود إلى حالته. فأعمال " كريستو " إما أن تتوحد مع البيئة أو تتناقض معها، وفى الحالتين يتأثر المشاهد بالعمل ويشعر بمضى ضالته أمام ضخامة العمل.

وهكذا تحول الفن عن إطار اللوحات والتماثيل، فأصبح حدثاً، لقد تخطى الفنان عن مفهوم المتحف والمعرض بمفاهيمهما التقليديين، وقد كشفت الكتابات النقدية عن أهمية رد فعل المتلقى فى تقييم أعمال الفن، وعن أهمية دور وسائل الإعلام التكنولوجية الحديثة، فى عملية توسيع نطاق انتشار العمل الفنى بين أكبر عدد من الجمهور.

إن الذى هو بين الفن الحديث وفن ما بعد الحداثة، ليس مجرد كم من التغير الثقافى، بسيط، وإنما بالأحرى عملية إعادة صياغة كاملة للمفاهيم الثقافية، مثل إعادة صياغة المفاهيم «للصناعية» و « الليبرالية ».

كانت الفكرة الرئيسية فى مذاهب الحداثة، قد تمثلت فى أسطورة « الفارس » الذى يتقدم عشيرته، طامحاً غزو أراضى جديدة، وكان فنان الحداثة فى حقيقة أمره، واقعاً تحت طائلة نظام اقتصادى لا يرحم، ولا يهتم مسألة رعاية الفنانين الذين كانوا فيما مضى ينعمون برعاية متميزة، من قبل الدولة أو الكنيسة. وكذلك

من قبل الناس، وقد كانت نشأة الفن واستمراريته دائماً فى كونه حقيقة مندمجة مع باقى حقائق الحياة الإنسانية. وهو يمثل حلقة فى سلسلة منظومة الحياة برمتها.

أما وقد جاء القرن التاسع عشر، نجد العلاقة بين الفنان وزبائنه قد تحولت إلى علاقة يحكمها قانون « السوق » حيث التنافس والعدوانية، وهكذا كانت نشأة حركة « الحداثة » فى ظروف الأزمة الاجتماعية، وقد أصبح قدرها المواجهة، بحركاتها المتنوعة. وأصبح الفنان « كهنيس » مهمته عرض أساس أخلاقى يطلب إزاحة الحواجز بين الشعور والتفكير. وذلك ما دفع الفنانين إلى الإنشقاق عن موروثهم من التقاليد الفنية التقليدية، وتبنى منهج العالمية والكونية بمعناها الواسع، مما ترك المجال فسيحاً أمام تغلغل النظام الرمزى والإستعارى فى الفن. وبذلك ارتدى فنان الحداثة ثوب التشاؤم، والقدرية فى مقابل التفاؤل. وارتاد درب العداية فى مقابل الإنسانية والتقدمية والجماعية والشعبية.

كانت حركة ما قبل الحداثة قد ارتبطت بشكل من أشكال الفن « استعارى » و « رمزى » يستند إلى ذاكرة تاريخية – إحصائية. وهى هكذا قريبة الصلة جوهرياً بحركة الحداثة، إلا أن حركة ما قبل الحداثة، نجدها أقل مبالغة، وأقل حداثة. أما حركة ما بعد الحداثة، فهى حركة ازدواجية المعنى. وتركيب المصطلح « بعد الحداثة » يشتمل على تقنيات حديثة (كمبيوتر – تصوير صناعى – طباعة ميكانيكية) من ناحية، إضافة إلى بناء من أشكال وأنماط فنية تقليدية، من ناحية أخرى.

لقد تبنى مذهب الحداثة معايير فنية ضد « جمالية » بالمفهوم الكلاسيكى للجمال، إذ كان الفن الحديث يقوم على معايير للقيمة منها: العفوية و البداءة، والصدفة، والارتجالية، وسرعة التنفيذ، والأداء التمثيلى، واللائشكلية، وبمقارنة مثل هذه المعايير بمعايير تحدد جمالية الفنون القديمة، ومنها الفن المصرى القديم، سوف تظهر هوة تفصل بين نوعية المعايير .

بزغ فن « ما بعد الحداثة » فى ذات الوقت الذى فشلت فيه حركة الفن الحديث، فى المحافظة على مصداقيتها، إذ لم يعد فى مقدورها تحقيق القدر المؤثر من الإتصال الثقافى المتفاعل مع الإنسان ومع التاريخ، أما مذهب « بعد الحداثة » فقد احتل المكان الذى تركه مذهب الحداثة، عندما قدم حلولاً فى قضية الاتصال المتفاعل مع الإنسان، ومع التاريخ. وعندما استطاع أن يزيح السواتر معلنًا عن لقاء العلاقات المتناقضة، فجمع فى بساطة بين معانى الصفة والعامة، والحديث والقديم، والمفرد والعام، والترم الفنانون هنا بواقعهم الاجتماعى السائر بين الناس مما ميزهم عن حركة الإحيائية وعن حركة التقليديين.

وانصفت لغة فنان « بعد الحداثة » بكونها هجينة، فيها الإتجاه القصصى التمثيلى، وفيها تقنيات تقليدية، وفيها للتورية، والتهكمية، والمضاهاة الهزلية، وفيها الإحلال والتبسيط. لقد تراجعت المعانى المتناقضة، مثل « التقديمية » و « الحنين للماضى » أو « الهروبية » بل « الانفصالية » فى آن معاً. ويمثل فن « بعد الحداثة » حقبة ما بعد زوال الهيمنة الغربية بنزعتها الفردية، حيث احتلت الثقافات للاغربية مكانتها فى العالم، وزاد الإتجاه ناحية التعددية الثقافية، والثقافات العالمية المتنوعة.

كما إن رغبة « فن ما بعد الحداثة » فى الوصول إلى الجمهور الحقيقى، القادر على التجاوب مع الفنان، قد جعل الفنانين يلجأون إلى أسلوب اقتحام الأماكن العامة، من أجل تجاوز أزمة الافتقار إلى الدعاية التقليدية، واتجه فنهم إلى تجسيد الحقيقة الملموسة فيما سُمى بمذهب « الواقعيين » الجدد، الذى أراد إزاحة الحواجز بين فروع الفن، وفيه أدخلت تقنيات شكل من أشكال الفن فى تقنيات شكل فى آخر. وابتكرت بذلك تركيبات تستجيب إلى حاجات الجمهور. إن بوسع الفن، فى مفهوم « ما بعد الحداثة »، أن يصبح مجالاً للتأمل العقلانى النقدي، وموضوعاً للتساؤل حول الفن ووظيفته، فأينما أعمالاً هى مجرد أفكار يعبر عنها مباشرة فى صور فوتوغرافية، وأوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة.

ووجدنا النحات فى مذهب « ما بعد الحداثة » يمارس عمله فى الطبيعة ذاتها خلال مختلف مظاهرها، وأصبح جزءاً من الفن وضع مكان للمشاهد داخل العمل، حيث يستطيع أن يستمتع بالعرض الذى يشمل بطاقته العالم من حوله. وهكذا استبدل الإطار الصناعى، بإطار الوجود ذاته، مما أتاح للفنان فرصة المشاركة فى العمل الفنى، بقيامه بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم، واندماج الفنان فى مشاهد العمل الفنى مع الطبيعة، بحيث أن أصبح يعكس طابعاً تأملياً صوفياً. وقد نُحتت فى بعض الأعمال التى نُفذت فى الطبيعة مباشرة دوائر كبيرة وجدراناً طويلة، وأشكالاً حلزونية، من الحجارة، كظاهرة مستمدة من الطبيعة ذاتها. وهكذا لقد عاد الفنان إلى الواقع المتمثل فى الموضوعات الإستهلاكية اليومية، واستخدم فى التعبير عنها الوسائل المستحدثة، وإرتاد عوالم الكمبيوتر والكهرباء والمغناطيسية، والميكانيكا.

وإذا كان " فن الدادا "، الممثل الواضح لفنون الحداثة ينظر بغضب إلى مظاهر المدنية المعاصرة له، نجد " فن البوب " الممثل الواضح لفنون « ما بعد الحداثة » ينظر إلى الثقافة المعاصرة، ذات الطبيعة التجارية دون إى عداء، وكذلك فهو لا يقف فى مواجهة أى من القيم المرعية فى الفن الحديث ولا ضد الحداثة، أنه يود أن يصنع علاقة وثيقة بالحياة وبالأحياء فى ظروفها الاعتيادية بما فيها من صراحة وهزل. لقد اختار الفنان مادة عمله من مادة الحياة الحقيقية - المادية. ولم يستبعد الجمالية للتقليدية المتمثلة فى معانى التناسق والدقة، وحتى المحاكاة التى كانت مبدأ أساسياً للكلاسيكية لم تكن مستغربة فى صياغات الفنانين فى مذهب بعد الحداثة .

وإذا كان الفن الحديث يحاول دائماً أن يتخلص من التقاليد الموروثة رغم أن هذه التقاليد ظلت تسيطر عليه، ولم يستطع بالفعل الإفلات من الوقوع فى حوزتها، نجد الفنان فى مذهب « ما بعد الحداثة »، قد تخلص من عقدة التصارع مع التقاليد، ولم يكن بالفعل يحمل أى مشاعر تلزمه بالنقد بأى أصول نابعة من جمالية تقليدية.

لقد بدأ الفن يتخلى عن عقدة التحدى بالتصالح مع ثقافة العصر لإعادة الصلة بين الفنان والجمهور الحقيقى، وما أوج المجتمعات لعملية إعادة فكرة الفن، فى منظومتها الحقيقية، وتصحيح وضعية الثقافة مثلما كان الحال دائماً.

فلغة الفن كانت دائماً هى وسيلة تواصل شعبية، ولم تستفيد كثيراً فى غربتها ولا من محاولات تخريبها.

## مذاهب فن ما بعد الحداثة

أما حركة « الحدوثية » *Happening* التي ظهرت في بداية الستينات من القرن الماضي، في أمريكا، فقد ضمت عدداً كبيراً من جنسيات الفنانين المختلفة، وقد أراحت حركة « فلوكسوس » (١٩٦٣-١٩٦٥) التحرر من مختلف القيود الجسدية والعقلية في العمل الفني، ورفضت الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون وبين الفن والحياة.

ومفهوم فن البيئة *Environmental Art* هو نوع من العمل الفني المصمم بوعي بطريقة تحيط وتحتوي المشاهد كمشارك فيها، وبذلك كانت مثل هذه الأعمال تغذى مباشرة التجربة الحسية والإنفعالية للمشاهد، ويصف المصطلح كذلك، الأعمال التي أنتجت في أواخر الخمسينات من القرن العشرين، وأراد الفنان من خلالها إزالة الحواجز بين الفن والحياة، وبدت الأعمال المحكمة التنفيذ، عملاقة تحيط فعلياً بالجمهور . وقد ظهر كذلك " البرفورمانس " *Performance* والذي يربط العارضين والجمهور في تركيب أو حركة بتصميم فني، وأدت كل هذه التجارب إلى ظهور البيئات الشمولية، في الستينات، التي كانت سوف تضيق بها قاعات المعرض لكبر حجمها، الذي ظهر أثره في أعمال أخرى عرفت بـ « فن الأرض » وهذا المصطلح يصف أحد أشكال الفن التي أنتجها فنانون أمريكيون وأوروبيون في أواخر الستينات من القرن العشرين، وفي هذا الفن قد أصبح العمل بتمامه جزءاً من البيئة المحيطة به، فلا يتجزأ عن المكان الذي تم إنشاؤه فيه.

ويعد ذلك الفن ثورة على مفهوم امتلاك العمل الفني من قبل النخبة الفنية، «فن الأرض» يكون عادة عبارة عن منتج على هيئة أعمال نحتية ضخمة فى الهواء الطلق، وتم إنشاؤها بالاستعانة بخطوط هندسية، وعمالة يدوية، وغالبية مثل هذه الأعمال تشمل مساحات شاسعة ومحاطة بالمناظر الطبيعية، التى تكمل العمل عن طريق التحريك أو بتقاطع العناصر الطبيعية للمنظر (جغرافية ومعمارية) أو بتغيير كتل تضاريس الأرض، أو عن طريق خلق فراغ وهمى فى المساحة المختارة، وبعض هذه الأعمال قد اتحدت مع الطبيعة المحيطة بالعمل، بينما الآخر كان يتناقض مع الطبيعة، إما لتأكيد الطبيعة أو لتأكيد العمل الفنى، والمُشاهد فى مثل هذه الأعمال يمكنه فى العادة، المشى حول ومن خلال وفوق العمل الفنى، وبذلك يساهم الجمهور فى التجربة مع العناصر الطبيعية والصناعية، وقد ظهر اصطلاح «فن الأرض» (*Land Art ' Earth work*) لأول مرة فى عام ١٩٦٠، عندما استخدمه "روبرت سميثون" *Robert Smithson* وهو أحد كبار واضعى نظريات وتطبيقات «فن الأرض» وأكبر أعماله "حاجز الماء اللولبي" *Spiral Jetty* (١٩٧٠) عبارة عن تكتل شامخ من بلورات الملح والصخور وتم بناؤه فى الجانب الشمالى من البحيرة الكبيرة المالحة *Great salt lake* فى لوتاه *Utah*. وهناك بعض الفنانين البارزين فى "فن الأرض" والذين تركوا أعمالاً رائعة منهم "والتر دى ماريا" *Walter De Maria* و "مايكل هيزر" *Michael Heizer* كما يوجد كذلك الفنان "كريستو" والذى يعد من أشهر الفنانين فى مذهب "الفن والبيئة" وأعماله تمثل أحد أمثلة تفاعل الفن مع البيئة المحيطة به، وأيضاً تفاعل الناس مع هذه الأعمال.

وهناك نوع من الفن يعرف « بالفن المفاهيمي » *Conceptual Art*، وقد أطلق على المعرض الذي أُقيم في متحف ليفر كومست في ألمانيا عام ١٩٦٥ اسم " مفهوم " *Conception* وقد تبعه معرض كولونيا في عام ١٩٧٤، ثم جانب في بلجيكا عام ١٩٨٠، وذلك الإتجاه يفضل العمل على التمثيل (أو الشيء الفني) أو الأعمال الفنية وتقديمها للسوق الفنية، ومن هنا كان للتخلي عن المفاهيم التقليدية، وتخطي الفن من أجل رؤية جديدة للواقع، واختصار المسافة بين الفن والحياة، بمعنى التوجه نحو العمل بمادة العالم بشكل مباشر، هذا النوع من الفن حدى يتضمن كل العمليات الفكرية، وليس له هدف غير أن يتحرر من المهارة الحرفية للفنان حيث تصبح الفكرة هي الهدف الحقيقي للفن بدلاً من الأثر الفني. فالواقع هنا هو المجال الأساسى للإدراك الجمالى إدراكاً فنياً جديداً، ومنلول الفن المفاهيمي هو التبدل الكلى فى العلاقات التقليدية فى العمل الفنى بين الفكرة والتعبير.

ومن أبرز ممثلى الإتجاه المفاهيمي "بويسز" و "نولمان" و "روث" و "كوزوث"، وقد اعتبر "كوزوث" أنه بوسع الفن أن يصبح مجال تأمل عقلانى نقدى وموضوع تساؤل حول الفن ووظيفته. وعمل الفنان "كرسى وثلاثة كراسى" (١٩٦٠) عبارة عن كرسى حقيقى وصورته الفوتوغرافية، والتحديد اللغوى لكلمة كرسى، بهدف تمثيل الشيء. ولما كان الشيء الحصى يعتبر بديهياً فإن ما يهمنا فيه هو إدراكه وفهمه، والكلام عنه يأخذ مكان الفن عندما يعبر عن بعده الجمالى بحرية. وقد اقتصر معرض ليفركومست على أفكار يعبر عنها مباشرة فى صور فوتوغرافية وأوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة، وأشرطة موسيقية، وبرقيات. وقد



وضح الأمريكي "وينر" *Weiner* بأن ما يهمه هو ما كُتِبَ عن الفعل وليس تحقيقه.

لقد اعتمد الفن المفاهيمي في تسجيل نشاط الفنان على صور فوتوغرافية وعلى التوثيق بالشرائط التليفزيونية، وبالوسائل التي يتحول فيها الفن بمفهومه «كشئ مجسد مادياً إلى مجرد وسيلة استعلام وذكرى».

لما في «فن الأرض» فكان استمراراً لاتجاه فن المنيمال في النحت، غير أن النحت هنا قد أصبح مباشرة في الطبيعة ذاتها، من خلال ملاحظة مختلف مظاهرها. وهكذا تخطى «العمل للفنى» قاعة العرض ليشمل العالم، واستبدل إطار اللوحة بإطار الوجود مما يتيح للفنان المشاركة في العمل، بقيامه بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم. ومن الفنانين في هذا الاتجاه "والتر دوماريا" و "بربارة" و "ميكائيل ليسجن" *M. Leisgen*، وقد اقتصرت أعمالهم على شاهد يندمج فيها الإنسان مع الطبيعة، تعكس طابعاً تأملياً صوفياً. أما "دونس أوبنهايم" و "جان ديبينس" فقد اکتفيا بعمل تصميمات منظورية على الصورة الفوتوغرافية المأخوذة من الطبيعة. وقد نحت "ريتشارد لونج" *R. Long* و "روبرت سميثون" في الطبيعة مباشرة دوائر كبيرة وجدراناً طويلة، وأشكالاً حلزونية صنعت في الطبيعة من الحجارة كظاهرة مستمدة منها.

ومن أنماط الفن المفاهيمي، من النوع الذى يدمج الفن بالحياة بشكل مباشر، دون وسائل اتصال «فن الجسد» *Art Body*، فالجسد هنا هو مادة العمل الفنى فى حركاته، التى تشبه أحياناً ممارسات الطقوس البدائية، وهو يعمل على

تحريك الجمهور بعنف. أما عمل " كونييليس " *Kounellis* الذى عرضه (فى جاليرى اتيكو، بروما) عام ١٩٦٩، فهو عبارة عن حدث حى، عرض فيه الفنان اثنتى عشر حصاناً. وفى عام ١٩٧٢ استعان براقصة بالية تقوم بحركات متشابهة أمام لوحة فنية قديمة. وأعمال " ارنولف رينر " *A. Rainer* ذات طابع درامى عندما يقف بالألوان على وجوه عمله.

وفى العصر الحديث ظهر اتجاه يهدف إلى الإستغناء عن إقامة عروض فنية بالمعنى التقليدى بنشر دعوة عن أعمال تكرر حول موضوع محدد، وبناء على ذلك تجرى ندوات فى موعد الإفتتاح تناقش هذا الموضوع، ويهدف المنظمون لمثل هذه العروض إلى تبادل الأفكار، بدلاً من تبادل « السلع الفنية » كنوع مختلف من الفهم لمهمة المعرض، وبهذا الأسلوب يتخلى الفن عن المفاهيم التقليدية للمعرض من أجل التوصل إلى رؤية جديدة للواقع، وأختصرت المسافة بين الفن والحياة بمعنى التوجه نحو العمل بمادة العالم بشكل مباشر، متضمناً كل العمليات الفكرية وليس له هدفاً غير الفكرة، ويتحرر الفن من المهارة الحرفية للفنان، حيث تصبح الفكرة هى الهدف الحقيقى للفن بدلاً من العمل الفنى، وقد أصبح الكلام عن الفن فى « المذهب المفاهيمى » يأخذ مكان الفن، واقتصرت بعض العروض على أفكار يعبر عنها مباشرة فى صور فوتوغرافية وأوراق مطبوعة، وأصبح ما يهم الفنان هو ما يكتب عن الفعل وليس تحقيق الفعل. وهكذا يقدم لنا مذهب « الفن المفاهيمى » فى العصر الحديث محاولة للعثور على إجابة عن السؤال الشائع عن « ماهية الفن ». إذ أن هذا الفن قد جعل من تلك المحاولة عنصراً فنياً، يدخل فى صميم العمل الفنى، بل أصبح السؤال عن ماهية الفن ومحاولة الإجابة عنه مضموناً لذلك الفن « المفاهيمى »، وبذلك تحول العمل الفنى إلى بناء نظرى.

أما الفنان المفاهيمي " جوزيف كوزوث " *J. Kosuth* فيستعير خاصية أساسية من المذهب الرومانسي، حين حاول دمج للفلسفة بالفن، حتى أصبحت اللغة الفلسفية والنظرية، عناصر أساسية داخل للفن ذاته.

وكذلك سمحت عروض فن المينيمال *Minimal* طرح أسئلة تثير الإهتمام حول الفن، غير أن اعتبار الفن حقيقة معرفية أو تجربة متعالية، يعد بمثابة نظرية في الوجود، فإذا كان باستطاعة الإنسان أن يدرك الحقائق الظاهرة باستخدامه ذهنه وحواسه، فإن هناك حقائق أخرى غير ظاهرة لا تكتشف إلا من خلال الفن.

لقد قدمت مذاهب ما بعد الحداثة حلولاً في قضية الاتصال المتفاعل مع الإنسان ومع التاريخ. وفيه التزم الفنانون بالواقع الاجتماعي السائر بين الناس، واتصفت لغة الفن بالهيجينية، وقد زادت الهيمنة الغربية في ذلك العصر بنزعتها الفردية، إذ احتلت الثقافات اللا غربية مكانتها في عالم الفن، وزاد الاتجاه ناحية التعددية الثقافية ونحو الثقافات العالمية المتنوعة.

لقد لجأ الفنان في عصر ما بعد الحداثة إلى أسلوب لفتح الأماكن العامة، رغبة في التوصل إلى الجمهور الحقيقي للقادر على التجاوب، ومن أجل تجاوز أزمة الافتقار إلى الدعاية التقليدية فقد أدخلت تقنيات شكل فني في تقنيات شكل فني آخر، وابتكرت بذلك تركيبات تستجيب إلى حاجات الجمهور. ورأينا أعمالاً هي مجرد أفكار يعبر عنها مباشرة في صور فوتوغرافية، وأوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة.

ومارس النحات فى ذلك المذهب " بعد الحدائة " عمله فى الطبيعة ذاتها خلال مختلف مظاهرها، وأصبح جزءاً من الفن وضع مكان للمشاهد داخل العمل، حيث يستطيع أن يستمتع بالعرض الذى يشمل بطاقته العالم من حوله. وهكذا استبدل الإطار الصناعى بإطار الوجود ذاته، مما أتاح للفنان فرصة المشاركة فى العمل الفنى، بقيامه بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم. ولندمج الفنان فى مشاهد العمل الفنى مع الطبيعة، بحيث أن أصبح يعكس طابعاً تأملياً صوفياً. وقد نُحتت فى بعض الأعمال التى نفذت فى الطبيعة مباشرة دوائر كبيرة وجدراناً طويلة، وأشكالاً حلزونية من الحجارة، كظاهرة مستمدة من الطبيعة ذاتها. وهكذا عاد الفنان إلى الواقع المتمثل فى الموضوعات اليومية واستخدم فى التعبير عنها الوسائل المستحدثة، وارتاد عوالم الكمبيوتر، والكهرباء، والمغناطيسية، والميكانيكا.

لقد بدأت فى أيامنا المعاصرة تختفى الخطوط الفاصلة بين الأشياء والتمائيل المنحوتة، والرسوم الزيتية فى الأساليب الفنية الجديدة، ولقد أصبح من الصعب بصورة متزايدة التمييز بين اللوحة والتمثال فى عمل من أعمال الفنانين. وفى الأعمال الفنية فى الاتجاهات الجديدة كانت للعروض مصحوبة بالتكنولوجيا والكمبيوتر والفديو، وكأنوات للتعبير.

وهناك أعمال فنية عرضت بحيث تجسد فترة زمنية قصيرة تتفاعل فيها الأحداث بمشاركة أعضاء من الجمهور. وأصبحت بعض الجماعات الفنية تصحب عروضها بورش عمل مفتوحة للجمهور، والجمهور أصبح يرى أن هناك إمكانيات لوجود خيارات أخرى غير المتاحة أو المعروض.

وقد صرح " شيميل " رئيس أمناء متحف لوس أنجلوس للفن المعاصر بأن « فن العامة » *Pop Art* كان فناً تهكمياً في عصره، على أساس أن السخرية والتهمك يمثلان موقفاً واقعياً للغاية. ويقول أنه فيما بين الجيل الجديد من الفنانين الشباب الذين يتناولون مسائل سياسية واجتماعية، هناك شعور بما يمكن أن تفعله أعمالهم الفنية في إحداث التغييرات من ناحية، ونوع من السخرية الحقيقية فيما ليه علاقة بحدود قدرة العمل الفني على إحداث تلك التغييرات من ناحية أخرى، أنه سيف ذو حدين.

إن الفن يحصل على قوته من خلال يقين الفنان بأن مدى إقبال الجمهور، له تأثير على حماسه، ومع ذلك فقد ظهر نوع جديد من المعارض يتمثل في نشر دعوة لأعمال الفنان حول موضوع محدد وإجراء ندوات في يوم الافتتاح. ويذكر الفنان " مايك باللو " الذى يدير موقعاً بديلاً عن المعرض التقليدى يسمى الحوائط الأربعة، خارج جراج فى منطقة جرين بوينت فى بروكلين فيقول " إننا نضع مسألة النوعية فى خلفية الإهتمام، ويفترض الفنانون أساساً تبادل الأفكار بدلاً من تبادل السلع، وذلك فهم مختلف لمهمة المعرض كما يذكر الفنان " آدم سايمون " الذى أقام معرضاً فى مخزن للتبن فى " هوبوكين لوفت " عام ١٩٨٤. لقد بدا الأمر كما لو كان إفتتاحاً، ثم تحول إلى منتدى كان فيه المشاهدون على قدر المساواة مع الفنانين، وكان الفنانون يستجيبون فى الغالب ويتبادلون الأحاديث مع المشاهدين.

واعتمدت معارض الحوائط الأربعة على موضوعات تهتم الفنانين الذين يبحثون عن طرق للتعبير مختلفة وغير تقليدية، وكان باستطاعة المشاهدين

أن يأتوا للمكان ويعبروا عن مشاعرهم نحو شيء ما، وأن يقوموا بعرض بسماحة، ودون حذر من المخاطر، فهي ليست كبيرة، وباستطاعة الفنان أن يتعثر أو يخطئ في بساطة تامة دون أى خوف، فالأمر يتعلق بفنانين يفعلون ما يرون أنه يتعين عليهم عمله.

ومع استخدام أسلوب التشييد *Installation* كوسيط للفن، كشف الفنان عن رصيد وافر من المفردات البصرية من خلال تحويل الأشياء والمواد المستهلكة التي يعثر عليها إلى استعارات معبرة عن الذاكرة. وأصبحت النفايات آثار دالة على حياة خاصة، جمعت أشياء في أقفاص من صفائح وميثايل صلب. وقد أصبح الفنان أمام تركيباته الممتدة ضئيل الحجم من أجل أن يربط بين فكرتي الجمال والجلال. لقد أراد الفنان في هذا المذهب أن يجمع في تركيب واحد سنوات من العمل والقدرات، فيولج المشاهد بما يوحى بتاريخ الأشياء وبالتقافة التي تنبعث منها. وبعض الأعمال بأسلوب التشييد *Installation* هي بمثابة دعوة للمشاهد لكي يتجول عبر فراغاتها وقنواتها، وأنشاء قيامه بذلك تترك فيه أثراً عميقاً ومشاعر عن الحياة الإنسانية والثقافية. وتصبح لغة العمل امتداداً لما هو حقيقى، وبمناخ مواجهة أو معايشة بين ثقافات خاصة وعامة.

وحاول الفنانون الجدد ألا يحصرون أنفسهم فى شيء واحد، بل أرادوا أن يدفعوا بالتقاليد فى اتجاهات جديدة غير متوقعة. ورغم أن الأشياء تبدو فى أعمال «التشييد» وقد تراكمت معاً إلا أن كل شيء سرعان ما يفرض نفسه على المشاهد عن قرب. وقد استخدم عدد من الفنانين فى أعمالهم التشييدية أشياء لها استعمال فى الحياة، غير أن الفنان قد غير مفهومها المتعارف عليه، فتغيرت

الرسائل المنبعثة عنها، عندما أصبحت دلالاتها لا تمت بصلة إلى وظائفها الأصلية. ويدخل العمل الفني كله في سياق مختلف تماماً.

وهناك أعمال استخدمت فيها أغلفة زجاجية جمعت بداخلها أشياء تتناقض ظاهرياً، وقد تجمعت في المكان والزمان، مع استخدام صور فوتوغرافية ملصقة، بطريقة تشبه طريقة "الدائنين". وقد امتزجت صور الأساطير والتاريخ مع الحاضر والماضي.

أما من نجوم « الفن الفقير » « أرت بوفيرا » و « لوسياتو فابرو » و « جاتيس كونيليس »، وقد تشكلت أعمال « ليليانا مورو » من زبد المطاط والروافع الهيدروليكية، كما قامت بإنشاء عمل مركب من ١٢ آنية زجاجية وضعت بداخلها دمي بلاستيكية، وتستند إلى مفهوم اللاتحور حول الذات والتركيز على الحوار بين العمل والمسافة التي يتعايش فيها. وعملها « البيت للمحاصر » (١٩٨٨) يتألف من سلسلة من المرايا المثبتة على قضبان. وفي عام ١٩٨٩ نصبت مذيعين في سيارة واقفة خارج ملاهى بميلانو، وأوصلت المذيعين بمكبرات صوت عند مدخل الديسكو، فقلعت أحاديث من الدخول إلى من بالخارج من المارة، وقد تصورت المذيعين كاثنتين يتبادلان الحديث داخل السيارة « ليليانا مورو ».

وقد عرضت « ليليانا مورو » سابقاً نموذجاً لقلعة من القرون الوسطى وضعت به دمي ورقية على مقربة من الأرض، فإذا أراد الزائر مشاهدة العمل أطل عليه من أعلى. وهذا المبدأ الجمالي يرسم العلاقة بين المشاهد والعمل الفني، وكأنه استمرار للعب الأطفال، وتقرب باستخدامها للدمى من عالم الطفولة

والحكايات. وفي عمل آخر يتكون من نموذجين مصغرين لمسرح وضعا داخل صندوقين موضوعين على الأرض، بحيث كان على المشاهد أن يركع ليراهما، مستعيداً حلم طفولي.

والفنان " ارتورو بوجلاس " من شيلي الذي يعد من نجوم «الفن المفاهيمي». ففي معرضه (١٩٩٢) بعنوان « المتحف الخيالي » في سانتياجو أراد أن يعبر بمجازات من الرموز المتناقضة على تشكيلات، من ثياب وقماش وورق حائط وعظام، وقد أراد أن يجسد الأفكار، ويربط بين أبجديات التصوير التقليدي وأبجديات مرتبطة بالأشياء الشعبية مثل الإشارات والشعارات، فيرى أن الأشياء التي يملكها الشخص أو يستخدمها تتضمن نوعاً من الإفصاح عن أحواله، واستعماله لها يجعل منها اعترافاً شخصياً، فالأشياء المستعملة مشحونة بذبذبات شخصية وتكتسب وزناً يتجاوز مجرد خصائصها المادية. وأعمال " بوجلاس " بعاطفتها الحسية العميقة تدفع إلى للتفكير.

و" راي نيتو " الفنان الياباني له أعمال تشييدية تعبر عن معنى الانعزال عن المحيط الخارجي. والعمل " مكان على الأرض " عبارة عن حجرة مظلمة تخيم فوقها خيمة من صوف أبيض وقد أضيئت الخيمة من الداخل وبدت ظلال أماكنها وهي تتحرك من جانب إلى جانب على سطحها ويدخل المشاهد من خلال فتحة في الستار فيكتشف مكاناً احتفالياً متعالياً على الواقع شكل ببساطة بأشكال عضوية أولية وتراكيب من دنيا الأكرام.



## التلفزيون والإتصال الجماهيري

والواقع أن التلفزيون آلة سهلة القيادة والتوجيه، بإمكانه تأدية نوع من العمليات التعليمية بفعالية، وكذلك يصبح شكلاً من أشكال الإتصال بالصورة وبالكلمة، ويصلح كأداة للتدريب، ويمكن أن تُستغل في تجسيم حدث حاضري تجسيمياً حياً في عملية التعليم، والتي تعتمد على عروض تستوجب رؤيتها، ولا تعتمد إلا قليلاً على الأفكار المجردة. والتلفزيون وسيط متعدد الجوانب، يجمع بين مميزات الراديو، والشريط السينمائي، والمتحف، والمسبورة، وشرائح الصور الشفافة، والمحاضرة، والعديد من القدرات المرنة، وهو مهياً لأن يصبح مصدراً من مصادر الثقافة، مثله مثل الكتاب والمتحف أو قاعة عرض أعمال الفن، وإمكانياته كبيرة في نقل المعلومات التي يمكن أن تطوع بكافة المصادر المتاحة، مثل المسرح والسينما والمعرض والأوبرا. وقد أصبح التلفزيون الآن حقيقة واقعة داخل كل بيت، بل من أكثر الوسائل الإعلامية تأثيراً. وقد تزايد عدد المشاهدين في كل المجتمعات، ولا يمكن للتغاضي عنه كوسيلة تكنولوجية فعالة في مجال التربية بعامة والتربية الجمالية على وجه الخصوص، تهدف إلى توسيع قيم عملية التنمية البشرية. ويمكن للتلفزيون أن يقدم خدمة، إلى فئات معينة صغيرة، باستخدام الدوائر التلفزيونية المغلقة، وذلك بعد أن أصبح في الإمكان التسجيل على أشرطة الفيديو الملونة، كوسيلة لتخزين موضوعات تنمية القدرات المعرفية والمهارية، ولرفع مستويات الذوق والتقدير الجمالي.

ومن خلال التلفزيون، ونظراً لكفائته المتميزة، يمكن أن تعدل مفاهيم النشئ، وأن تعد البرامج التي تهدف إلى رفع مستوى الذوق، ودرجة الإستمتاع

بالجمال والفن، فيصبح وسيلة ثقافية ذات فعالية، مؤثرة فى مجال التربية الفنية والجمالية، ومنها تحفيز روح المبادرة والإبداع لدى الأطفال والشباب، وتوعدهم على الممارسات العلمية، وتنمية مهاراتهم الخاصة. والعمل على تنمية الذوق والإحساس بالفن والجمال والتشجيع على تنوع الفنون والهوايات الجميلة والمسلية. والهدف هنا هو تيسير أسباب النمو للناشئة وتطويرها، وبلوغها أقصى ما يسمح به استعدادها بصورة تحقق التكمال، والكفاية والتكيف مع المجتمع، بتنمية القدرات الإبداعية والإبتكارية، وكل ما له علاقة بنمو خبرة الفرد ودوافعه واتجاهاته ومهاراته. والتلفزيون أداة لها دورها المؤثر فى تحقيق مثل هذه المهام ، عندما يستخدم بإيجابية من أجل إتاحة مصادر رغبة ألام الناشئ فى الحياة، من خلالها يمكن تنمية مستوى الذوق الجمالى وتحقيق الشخصية المتكاملة بالمفهوم التقدمى.

ولما كان الإبداع يتميز بالتجديد الدائم وباختراع أساليب جديدة وطرق تعبير لم تطرق من قبل، فيمكن إعداد برامج لممارسة خبرات فنية، أو بإنشاء مرسوم يمكن فيه تصوير الممارسين أثناء العملية الإبداعية، ثم عرض الأعمال على فترات أخرى وإجراء حوارات نقدية بين الممارسين من المستويات المختلفة مع جمهور من المتخصصين أو غير المتخصصين.

وكذلك يمكن تنمية الإتجاهات التى تهدف إلى ترسيخ مفاهيم الفرادة والإبتكار فى الفرد، وذلك بالكشف عن أهمية تقدير قيمة الجمال و الفن. والواقع أنه بتكوين عادة تذوق الجمال يصل الناشئ شيئاً فشيئاً إلى تحويل حياته ذاتها إلى عمل فنى. والواجب هنا يتطلب تشجيع ميول الناشئ، وإحترام فرادتهم ودفعهم إلى التفتح على تنوع البيئة والطبيعة، وإثارة خيالهم كمصدر للتعبير، واحترام

روح التجريد والإبتكار فيهم وتوجيههم نحو تجنب الاتجاهات التى تتعارض مع الروح الإبداعية.

أما البرامج التى تقدم المفاهيم الخاصة بمجال معين من خلال الأفلام والتمثيلات أو الموسيقى أو الباليه، فتصبح أكثر تأثيراً من الأخرى التى تقدم على هيئة نصائح، أو بشكل مباشر، وذلك علاوة على مقدرة الشخصيات التى تظهر على الشاشة من تأثير وإقناع، فينبغى أن تظهر سلوكيات مثل تلك الشخصيات لائقة من الناحية الجمالية، وكذا ما يندر عنها من تصريحات تتعلق بالمفاهيم والمعتقدات الجمالية، والتى أصبح تأثيرها على المشاهد فى الاتجاه السلبى. إذ أن الشخصيات القوية المؤثرة التى تعرض علينا من خلال برنامج تليفزيونى، أو من خلال فيلم سينمائى، تتميز بواقعية خاصة، وتعيش فى ذاكرتنا بإقناعها، وتظل فى مخيلتنا مثلها مثل شخصيات القصص الأدبية المؤثرة التى أبدعها الفنانون، وهى تعرض نفسها بقوة تعادل قوة الإقناع ذاتها التى تعمل بها الحقيقة الواقعية، أو تزيد عنها بما تقدمه للناس من صور أكثر بريقاً وتحديداً مما تقدمه لنا الحياة الطبيعية.

والتليفزيون مجال خصب لتقديم المعرفة التاريخية والبصرية، وذلك من خلال عرض الأفلام التسجيلية عن التراث الفنى القديم، وعن الفنانين، مع تقديم التفسيرات الفنية والتحليلات النقدية والشروحات التاريخية، بما يشبه " استوديو " المتحف الفنى والمكتبة الفنية، وفيه يُستضاف متخصصون من نقاد، يقومون بعمل تحليلات ومقارنات بين أعمال من عصور وطرز مختلفة، ودراسات حول أشكال الفن ورموزها، وعن علاقة موضوعاتها بأسلوب التنفيذ أو بالطبيعة والحياة،

وعرض الأفكار التى تضمنتها الأعمال، وتبسيط المفاهيم الجمالية التى تدور حول هذه الأعمال، على أن تتميز طريقة العرض بالتشويق. ومن أساليب التشويق، تنوع طريقة العرض، بما يتناسب مع تنوع المشاهدين، وأعمارهم ومستوياتهم الثقافية، وتبعاً لتنوع الاهتمامات على المستوى العام. ومن الموضوعات المناسبة فى مثل هذه البرامج، عرض مقارنات مبسطة عن علاقة الفن بالطبيعة والإنسان، أو عن التمييز بين الفن الجميل والفن الوظيفى وارتباط كل منهما بالآخر، وعن علاقة الفن بالبيئة أو بالصناعة، وحول قيمة العمل اليدوى فى الفنون التراثية، وغير ذلك من الموضوعات التى تهدف إلى تنمية المستوى المفاهيمى حول قضايا الفن والجمال.

ويمكن الاستفادة من عروض تليفزيونية، فى إعداد برامج تهدف إلى تنمية المهارات الفنية، وقد أظهر التليفزيون كفاءة فى التأثير بفاعلية فى مجالات تنمية المهارات، وإثارة الدوافع وتكوين الاتجاهات. وتستخدم الأفلام الحلقية والدوائر المغلقة وأشرطة الفيديو بالتصوير البطئ، فى تحقيق مثل هذه الأهداف، وذلك بالاستفادة من عامل التكرار الذى هو خاصية تليفزيونية، فى أغراض تنمية النشاط التجريبى، وبخاصة فى مجال التدريب على صنع الإيقاعات وخطط الألوان، وتحقيق التوافقات والتباينات اللونية وفى استخدام الأدوات استخداماً صحيحاً.

## الفيديو وتطور فنون الإتصال

إن ازدياد إنسانية العالم هو دليل على تزايد صناعيته، وقد تغيرت اتجاهات الفن وأصبحت أكثر تعقيداً وتعدداً، مما كانت عليه من قبل، مع ازدياد صناعية

حركة الحياة. وقد تخلى الفن عن أشكاله المألوفة، وأزيلت الحدود بين أشكاله، وكان من الاتجاهات الجديدة فن " الفيديو " الذى بحث عن حوار بين الفنان والعمل الفنى والجمهور. لقد ظهر إهتمام كبير بفنون وسائل الإعلام والاتصال، وقد أحصل الفيديو مكانة لا تفتقر بين الفنون. وهناك فيديو التشخيص، وقد خضع تطور فن الفيديو لتأثير حركه " الفلوكسوس "، التى تكونت فى أواخر الخمسينيات وحتى السبعينيات، بل أن هذه الحركة ترجع أصولها إلى حركة الـ " دادا " وإلى " مارسيل دو شامب " وكانت من أهم قضايا جماعة " الفلوكسوس " محاولة لإدخال المشاهد كفاعل فى خلق الصورة فى العمل الفنى، حيث تنشأ الصورة ومعناها فى حيز الوجود من خلال تأمل المشاهد وإحساساته وفهمه وذكريته وقدرته على التعبير، فلو لا إدراك المشاهد للعمل الفنى لما كانت أهميته. وهكذا نجد أن من أهم مبادئ جماعة " الفلوكسوس " مبدأ إسهام المشاهد فى تجسيد العمل الفنى الذى رسم بنيته هذا المشاهد.

ومع تطور إمكانيات الفيديو فى الستينات من القرن الماضى، جعل منه أداة فنية مستقلة، وقد أجرى الفنانون تجاربهم فى مجال " الفيديو - التلفزيون ". وينتمى إلى جماعة " الفلوكسوس " فنائى " الحنث التلقائى " وهم يهدفون إلى إثارة دهشة المشاهدين لأعمالهم، من خلال عروض يتحرر فيها التلفزيون من وظيفته التقليدية، ويوضع فى سياق تنظيمات الفنان. واتسعت مجالات فن " الفيديو " مع إكتشاف المسجل المحمول سنة ١٩٦٥ م، وكان الفنان يبحث دائماً عن طريقة لحفظ الجمال مصوراً بصورة حية. وسيطرت الدوائر المغلقة فى مجال الإلكترونيات ووسائل الإنتقال، والتى تنعكس الصورة فيها الملتقطه، فى نفس الوقت على شاشة التلفزيون، أى أن الصورة وإنعكاسها يظهران فى نفس الوقت،

وهكذا في نفس المكان وفي نفس الزمان يعيشان معاً، للواقع وصورته. وقد اتساحت هذه التقنية للفنانين إمكانيات تعبيرية ومفاهيم مستحدثة عن علاقة الزمان بالمكان.

ومنذ الستينات أظهر الفنانون في جميع أنحاء العالم إعجاباً وإقبالاً على تكنولوجيا الإلكترونيات، فمع التجريب في مجال أبعاد البصريات، فهمت الحركة والبعد والزمان كعناصر في سياق توسيع المجال المكاني. وقد ساعد تطور عالم الإلكترونيات في تحقيق عنصر الحركة، والزمن للواقعي ومعنى الإستمرارية. وأضاف عنصر الزمن إدراكاً جديداً لمعنى المكان.

ومع ظهور " الفيديو كاسيت " ( ١٩٧٢ ) الذي تميز بصغر حجمه، ازداد الإقبال على فن " الفيديو "، ووضحت الإمكانيات الواسعة المتاحة للفن، في مجال تكنولوجيا الفيديو مع معرض " دوكونتا " بمدينة " كاسل " ( ١٩٧٧ )، وقد ظهرت تجارب أثبت من خلالها الفنان إمكانية اللعب بمفهوم " الحاضر " الذي يمكن إبطائه للحظات، وإن الأحداث الماضية تُثبت باستخدام الدائرة المغلقة.

وتستخدم الموسيقى في تشكيل الدائرة المغلقة بهدف وضع مجال كامل في إيقاع مياه متدفقة، فهناك كاميرا عدستها تصور ماء يتساقط في شكل قطرات، وهذه الصورة تنعكس عن طريق الفيديو، بشكل مضخم على جدار، ويرى المشاهد نفسه على الشاشة بطريقة الإنعكاس ضئيل الحجم ضمن القطرات المائية، ثم يضخم حجمه في حين يتصاعد حجم وإيقاع الماء للمتساقط.

والفيديو تكنولوجيا متعدد الوسائط، وتعتمد المعلومات في " الفيديو " على أسلوب المزج. وهناك مدى لا حدود له في تقنية " الفيديو " لإمكانيات توظيف الصور وإعادة تركيبها، وتسمح نظمه التي يتحكم فيها الكمبيوتر بإعطاء التأثيرات " الصناعية " وليس بالتأثير الدرامي الإنساني. وعن طريق التوليف يمكن الحصول على تحكم إضافي في عملية المعالجات للتكنولوجيا، ومع ذلك يبقى الفيديو أداة تعبير " شخصية " مهما تعددت تقنياته. ويمكن لتقنية الفيديو أن تتناسب إعادة إنتاج أي نظام للتعبير وأي أسلوب من أساليب المخابطة في ظل الثقافة التليفزيونية، وهو يعد وسيط ووسيلة لها فعاليتها في نقل الخبرات الثقافية والأفكار والمفاهيم والقيم.

ومعظم مسجلات " الفيديو " كاسيت مجهزة بدوائر برمجة خاصة تنتج تسجيل الأفلام التي تستقبلها الأنظمة التليفزيونية، وإمكانيات هذا الجهاز واسعة في عملية دراسة للتراث الفني وتحليله، وكأنه كتاب نستطيع أن نرجع إلى محتواه عدة مرات، وأن ندرسه، ونحدد الأجزاء التي نحتاج إلى إعادة توضيحها. وسيعثر الدارس أثناء تحليله للعمل الفني على ما يبحث عنه، سواء بالاستفادة من إمكانية الحركة البطيئة أو بتثبيت الكادر. ولثناء الإعادة السريعة يمكن ملاحظة أشياء مدهشة. وقد يركز الدارس على زوايا معينة أو على التصميم الكلي، بما يساهم في فهم وتذوق أعمال الفن العظيمة. وهكذا يلعب فن الفيديو دوراً مهماً في استعادة المعارض إلى الذاكرة مع تغذيته بحوارات فنية تاريخية نقدية. إذ أن الفيديو كفن وتكنولوجيا يتداخل مع تأثير وسائل الإعلام الأخرى، ويساهم في إبراز الإنجازات التشكيلية والجمالية للفنانين المبدعين، من أجل العمل على توسيع مجال الثقافة الجماهيرية، ومن أجل الكشف عن التأثيرات التاريخية للفن على

الفن، باستخدام العروض الإسترجاعية المدعمة بدراسات نقدية. وقد تطورت تكنولوجيا " الفيديو " مع تحريك الصور بالكمبيوتر، ومع تغذية الوقائع الاجتماعية والتاريخية بمناهج بحثية، والحصول على الموضوعات من مناطق وثقافات متنوعة أو باسترجاعها من التاريخ في علاقات محسوسة أو رمزية، من أجل إجراء دراسات علمية أو فنية أو سياسية أو اجتماعية. وهناك اعتماد متبادل من الناحية المعلوماتية، بين وسائل الإعلام يمثل ضرورة ثقافية، مما يخلق مجالاً بصرياً ولغوياً، يتسع بلا حدود. أما إدماج العنصر التعليمي في وسائل الإعلام فقد أصبح في تزايد كبير، وهذه الوسائل هي كذلك تنمو في حقول جديدة، وفي جميع المجالات العلمية والأدبية والفنية وفي المناهج الدراسية والتدريبية، مما يوفر للمعاهد قاعدة لإنتاج تعبيرات ثقافية جديدة.

إن الفيديو وسيلة اتصال جماهيرية قابلة للنقل عبر ثقافات مختلفة وبالإستفادة من تقنية الفيديو يمكن إنتاج كتب تعليمية في هيئة شرائط، يعاد بثها عبر شاشة تليفزيونية كوسيلة إعلامية وثقافية مرئية. وباستخدام إمكانية التوليف، يعاد تركيب السياق العام للمنتج، بهدف تقوية إثارة صورة خيالية، أو رمزية معينة، إذ للفيديو إمكانيات لا نهائية لإعادة التنظيم وإعادة التشكيل الصوري وابتداع سياقات جديدة. ويسمح الفيديو للمشاهد بأن يتحول من موقعه السلبي كمتلقي لرسالة، إلى موقع المنتج، الذي يستطيع إعادة التصوير، أو يستطيع إبداع تصميم صوري جديد من خلال إعادة صياغة العرض الحالي. ومنذ عام ١٩٦٥ عمل الفنانون على نشر ممارستهم الفنية في مجالات النحت والرسم والموسيقى والفن المفاهيمي مستفيدين من تقنية التوليف في الجهاز المتفاعل. وقد عرضت مؤخراً أعمال تجميعية، وجمعت بين الأداء الحر واستخدام للتجهيزات والدوائر المظقة داخل المعارض.



ووجهت الكاميرا لتسجيل مفاهيم معينة من خلال الإستقبال السريع للصورة المرئية والذي يتميز به الفيديو، حيث يتم إعادة إنتاجها فى اللحظة نفسها وفى الوقت الفعلى.

ويحاول الفنان فى عملية التشكيل بالفيديو إقامة صلة تبادلية بين صورة الفيديو ومجال مكانى. وتشتمل الصور على عناصر حقيقية، ركبها الفنان بطريقته الخاصة. ومن أعمال " الفيديو " ما أنجزه " سنايدر " المعروف بـ "مجالات الزمن" (١٩٨٠) وهو عبارة عن ٢٤ منظرأ وضعوا فى شكل دائرة مغلقة من صور تمثل مختلف مناطق الأرض، وللمشاهد يراقب فيها مجالات ثقافية مختلطة، ومعالم طبيعة، فى مختلف فصول السنة، فيرى المعالم الحقيقية وقد رُتبت بطريقه غير تقليدية من حيث زمانها ومكانها.

وقد طور " الفيديو " البنى الذاتية اللغوية، فتجاوز فنه جمود المادة، وأعاد تشكيل المكان برؤية جديدة للزمان. وتحولت صور الفيديو المنعكسة على الشاشة، فى شكل حركات مقطعة زمانياً إلى تشكيل جمالى وبرؤية غير تقليدية. وأدخلت فى فن "الفيديو " عناصر للتسلية، فيستمتع المشاهد برؤيته لعناصر من الرسم والنحت جمالياً، وبما يثار فيه من أفكار وانطباعات، وبالمستوى العالى من التقنية، وقد استخدم بعض الفنانين الفيديو رسوم بالمسطحات اللونية، بأسلوب تصميمى، تحمل هذه المسطحات إشارات ورموز، مما يظهر فى الوسائل الإعلامية من أجل خلق انطباعات معينة فى إطار التشكيل.

## الفن والكمبيوتر

ومع اكتشاف الكمبيوتر كوسيلة تكنولوجية، يُحكم من خلاله الفنان سيطرته على الصور، من أجل إنتاجها بطريقة ممتعة، وذلك يتوقف على الكيفية التي تؤثر في الشكل النهائي للعمليات التي يشتمل عليها الجهاز. وقد انتشر الكمبيوتر اليوم واقتحم كل مجالات العمل، بل وأنواع اللهو والتسلية. ولقد أقنعنا برقته في استيعاب البرامج، وأبهرنا بقوة تحدى عقولنا وإمكاناتنا الطبيعية، كما جذب الجمهور إلى مشاركته بالاندماج فيما يُعرض عليه من وسائل لعب مسلية. وقد يكون كل ذلك قد اختبره المشاهد، أما الذي يحتاج إلى التحقق منه فهو كيفية تحول هذا الجهاز من مجرد صانع برامج مَقننة إلى مبدع لآثار فنية لها صفة البقاء، وتؤثر فينا جمالياً، ونتعاش معها كحقائق تشكيلية لها ذاتيتها، ووجودها المستقل. فالليوم نشاهد أعمال فنانيين أدواتهم ليست الفرشاة ولا الريشة ولا العجان الملونة، وإنما أدواتهم مخرجات برامج مخترنة في جهاز يعمل بمفاتيح Key Board، إنهم ليسوا في حاجة إلى تدريبات شاقة تقليدية، يصقلون بها أناملهم وأبصارهم تأهلاً للتعامل مع الأدوات بمهارة، ومن أجل أن يحققوا المستوى اللائق من الخبرة.

وقد قدم لنا فنانون الكمبيوتر الدليل على إمكانية تخطي مثل هذه المسائل، بشرط الاعتماد على المهارات الذاتية في تسجيل أفكارهم الصورية، فهناك آلة الكمبيوتر تقوم بهذه المهام نيابة عنهم، على مستوى دقيق ومحكم، فلها مخزون لوني هائل وفي غاية التنوع، وخطوط تتحرك في كل الاتجاهات بسلاسة، وأدوات تقيس بدقة، وذاكرة صورية قابلة للتشكل وإعادة التشكيل في صياغات جديدة وأكثر تعقيداً وتعمل بسهولة.

ولم تعد الصورة بمنظور الكمبيوتر "قياسية"، وإنما رقمية، تلك التي تتكون من تجميع وحدات البيسكال، والصورة الرقمية، سواء كانت ثابتة أو متحركة أو مركبة، تتكون من إشارات ضوئية، تحفظ على أسطوانة كمبيوتر صلبة، ويمكن للأسطوانة أن تمر عبر شبكة معلومات عالمية.

وتسمح وسيلة الإعلام C.D. ROM المتعددة - المتداخلة، باجتماع العناصر المعقدة، مما يؤهلها لأن تصبح وسيلة تربية، وتعليمية على مستويات معرفية مختلفة، وتعطى هذه الوسيلة للتشكيليين إمكانية جديدة لتنمية إبداعاتهم، حيث إمكانية تحويل الصور الساكنة إلى صورة متحركة وتحقق العلاقات الحسية المتداخلة، مما يسمح بإمكانية إبداعية.

إن قدرة البرنامج على تقديم الحلول البديلة على الفكرة الصورية الواحدة، وإنجاز ذلك بطلاقة مذهشة وبتنوعات لونية وضوئية ولمسية لا متناهية، كل ذلك قد شكل معياراً فنياً جديداً. وبإمكاننا اليوم أن نستشرف مستقبل نوعية من الفنانين يجلسون أمام أجهزةهم، يلامسون مفاتيح وزعت على لوحة صغيرة، فسرعان ما تفتش الألوان وتنساب الخطوط في اتجاهات تظهر على الشاشة ثم تخزن حركاتها والصور التي إبتدعتها، أما إذا خرجت مطبوعة، فهي تكشف عن تأليفات صورية مثيرة لفضولنا البصرى ولحسننا الجمالى. غير أننا نحتار إذا ما طُلبت منا تصنيف مثل هذه الأعمال غير التقليدية، ولا نستطيع أن نسميها تبعاً لمذهب فنى معروف، إنها لا تندرج ضمن أعمال الفن التكعيبي أو التجريدى، أو السريالى، ولا بالطبع يمكن أن نعدّها من أنماط الفن الرومانتيكى، ولا الكلاسيكى. ونحن قطعاً بحاجة إلى أن نفجر جمالية جديدة، ونولد تعبيرات نقدية غير تقليدية لكى

نتمكن من وصف وتفسير وتقدير مثل هذه الأعمال، ونكشف عن أبعادها من خلال طبيعتها المستقلة، وليس بمقارنتها بجماليات فنون أخرى.

إننا بحاجة إلى معيار فني مستحدث يحكم على مدى أصالة فن الكمبيوتر، وعلى مستوى الأعمال إبداعياً وعلى قيمتها الفنية والجمالية. إذ أن الفنان الجالس أمام شاشة جهاز الكمبيوتر لا ينطلق في اختيار تفاصيل موضوعه من الطبيعة أو من الحياة الحقيقية، وإنما يختارها من المعطيات التي يمنحه إياها الجهاز من خطوط وألوان جاهزة ومخزونة في برامج مصممة من خلال منظور ذاتي، غير أنه عندما يطلق الفنان العنان للترانكبات لتعمل في حرية، قد تبذغ الرموز التشبيهية، فنعر من تداخلاتها على ما يشير إلى هيئات بشرية أو أخرى حيوانية ونباتية. والذي حدث أنها اختزلت عناصر من طبيعتها، فتسطحت، وتحرفت، إذ أعيد تركيبها أكثر من مرة، إما في خطوط إستقامية أو استدارية، ثم تفككت في الفراغ المحدود وعادت فتشابكت في مناخ متجدد، وقد تكون هذه هي أبعاد جمالية مستحدثة.

أما الألوان الصريحة المتباينة، والأبعاد التسطيحية فقد تقوم بإشباع نفس المشاهد بغبطة حسية وبصرية مباشرة، بالرغم من خلو مثل هذه الأعمال من ثورة الانفعالات النفسية، ومن الأجواء الدرامية المعقدة، التي قد يدركها أمام أعمال فنان من مدرسة ما بعد الانطباعية مثل "فان جوخ" غير أن مثل هذه الغايات لم يكن يقصدها الفنان الذي أراد أن يقدم لجمهوره تاليفات تشكيلية، تذكره بأشياء وبموضوعات قد ألفها دون أن يمثلها تمثيلاً توضيحياً، وهكذا يقنعه بمقصده فنياً وجمالياً.

وفى فن الكمبيوتر تحرر اللون واكتسب طاقة ذاتية وتشكل فى هيئة ترقيطات براقة تعدت مستوى الأساق الزخرفية، وكشف الفنان من خلال إيقاعات أعماله على السطح عن حيوية متميزة، وحلت للدرجات الصافية من اللون محل التأثيرات الجوية، وقد سيطر الفنان على توجيه الآلة دون تدخل من عمل الحاسوبية الذاتية أو من للتوجيهات العاطفية، غير أن هذه الأعمال عادة تستحوذ على بصر المشاهد بتألقها وتنوع صياغاتها فى غنائية طاغية. وعندما يترك الفنان الإمكانيات الهائلة لذلك الوسيط التكنولوجى المتطور - الكمبيوتر يصبح طيعاً لرؤياه واختياراته التشكيلية بحوية، وقد رأينا منتجات من فن الكمبيوتر إشتركت فى إنجازها الصور الفوتوغرافية وأفلام الفيديو التى تم تخزينها ضمن برامج الكمبيوتر. فيقوم الفنان بتفكيكها ويعيد صياغتها، ويكشف عن إمكانيات المزج والحذف و الإختزال، وبالتقنية الجديدة يترك المجال لعمل الصدف المدهشة. أما عن إمكانية الإستساح التى هى خاصية هامة تميز عمل الكمبيوتر، فقد قدمت للفنان إمكانية صنع الأعمال الأصلية، وهى نسخة فى نفس الوقت وبطريقة اقتصادية، وفى وقت قياسى مما جعل من فن الكمبيوتر فناً جماهيرياً ووسيلة إتصال بين الفنان وجمهوره، بطريقة تكنولوجية، كما أن المهارة الإدراكية التى كانت تعتمد على القدرة البصرية للفنان، والتى كان يتحلى بها الصفوة الموهوبة من أهل الخبرة والمراس فى مجال الفن، وكانت معياراً فى نفس الوقت يشهد على قوة الجوانب الإبداعية فى الفن، قد إستغنى عنها فنان الكمبيوتر الذى أسعفه الجهاز المتطور ببدائل تفوق ما كان يحلم به أى فنان آخر يعتمد على مستوى مهارته الذاتية، وإذا كانت مسألة التقنية قد حُسمت بإستخدام الأجهزة الدقيقة، فلان قوة

معالجة الأفكار قد ظلت ملكة إنسانية وهي في نفس الوقت أحد المعايير المستحدثة، في الكشف عن مستوى الأصالة والإبداع في هذا النوع من الفن.

إنها عقلية غير تقليدية تلك التي مستقبل أعمال فن الكمبيوتر وتستمتع بجمالياته، وفي هذه الحالة سوف نتقبل الفن الذي لا يحمل آثار اللمسة المباشرة التي تحمل بصمات الفنان، وهي معيار الغرادة ضمن معايير النقد التقليدية منذ "رمبرانت" وحتى "بيكاسو" بل ستقبل العمل الفني الذي يُنتج منه عشرات النسخ على اعتبار أن كل واحدة هي أصل، وعلى كل الأحوال كذلك هو الواقع الذي نعيشه في عصرنا، وقد اقتحمته الآلات الدقيقة والكاميرات والميكروسكوبات والطباعة بالليزر، وكلها وسائل تكنولوجية قد قدمت إمكانات جديدة وحلولاً متنوعة غير تقليدية، ظفر الفنان بأسرار منها، وهناك الأسرار التي لم يكشف عنها النقاب حتى الآن، وكلما أدركها الفنان وصل بطاقتها أبعد من حدود آليتها، مختصراً الطريق الذي كان سيقطعه إذا ما أراد تحقيق نفس الإنجازات اعتماداً على قدرته الطبيعية.

وإذا أردنا أن نتقبل جمالية الأعمال التي يستخدم الفنان في إنجازها الكمبيوتر فعلياً أن نتخلى عن فكرة أن قيمة العمل الفني الأصيل تنحصر في المقننة الباردة على محاكاة مظاهر الأشياء، لونها وهيئتها أو في تجسيد المشاعر الطبيعية المعينة، بل ونبني معايير نابعة من جمالية التنظيمات التشكيلية البحتة، ونستمتع بالبهجة الناجمة عن قوة الحسابات الدقيقة في تنظيم العمل، ومن خلال الاستخدام المنطقي والإقتصادي للأدوات مما سوف يشعرنا بالإتزان والإساق.

## الإنترنت وسيلة إتصال عالمية

تقوم الشبكة العالمية للإنترنت بمثابة وسيلة إتصال جماهيرية ثقافية، ولتبادل المعلومات عن التراث المعرفي والفني، وجعلها متاحاً لأكبر عدد ممكن من الجمهور. وعلى نطاق شاسع أكثر مما هو حادث في العالم الواقعي، أكثر من المكتبة العامة والمتحف التقليدي، وفي السنوات الأخيرة أدرج الملايين من صفحات أعمال كبار الكتاب والفلاسفة والفنانين في الإنترنت، وتتيح هذه المكتبات غير التقليدية للشعوب الإتصال بالذاكرة الجماعية العالمية المستركزة في البلاد الغنية. والاتصال بالشبكة لا يزال محدوداً في البلاد النامية.

وهناك زيادة مطردة في المتاحف غير الملموسة التي ظهرت حديثاً، وفيها يتجول الزائرون عبر شبكة الإنترنت ليتعلموا ويشاهدوا العديد من المجموعات الفنية، بينما لم تطأ أقدامهم أرض المتحف في الواقع. ومن المدهش أنه عبر الإنترنت يتمكن الجمهور من أداء المهام التي كانت من إختصاص وسائل الإعلام، إذ ينظمون الدورات التعريفية والتفسيرية ويقومون بالتحليلات والمناقشات والمقارنات بأنفسهم، ويتبادلونها مع بعضهم البعض. ومع تحسن التكنولوجيا تنتقل عملية السيطرة على وسائل الإعلام إلى أيدي العدد الكبير من الناس.

وقد أنتشرت أجهزة التلفزيون الصغير والراديو ووسائل الإعلام المطبوعة، وأصبح من السهل التعبير عن وجهات النظر أكثر من أي وقت مضى، كما حدث توسع كبير في الإنترنت، دعمه التقدم التكنولوجي، وأصبح في استطاعة المرء إنتاج برامج بكاميرات فيديو سهلة الاستعمال. وفي أوائل الثمانينات من القرن

الماضى شهد عصر المعلومات ووسائل الاتصال انتشاراً كبيراً مع تطور الإنترنت، وكذلك كان للتلفزيون أعظم تأثير اجتماعى على مدى القرن الماضى، ومن المحتمل أن تستمر سيطرته لفترة طويلة قادمة كنتيجة لاستخدام الأعمار الصناعية والفنوت المحلية، وقد وسّعت تكنولوجيا المعلومات الحديثة من حرية التعبير وسهولة الاتصال وزيادة التفاهم بين الثقافات المختلفة.

إن الكمبيوتر كجهاز يتميز بالتفاعل بينه وبين من يستخدمه عن قرب (على بعد بضع بوصات من الشاشة) والذي يجلس أمام شاشة مملوءة بالصور يمكن تحريكها كيفما يشاء. والكمبيوتر وسيلة اتصال سمعية بصرية، تستفيد من التقدم التكنولوجى، ومن الثورة الرقمية. إذ يمكن تحويل أى نص أو رسم أو صورة إلى صيغة كمبيوتر معيارية، وتستخدم أما على الإنترنت أو على التلفزيون. وقد أدى ذلك إلى حدوث تطورات كبيرة فى صناعة الخدمات السمعية والبصرية للكمبيوتر وللاتصال عن بعد.

وفى بداية القرن الحادى والعشرين تكاثرت أجهزة الفيديو وبرامج التلفزيون على الشبكة، وفى هذه الأثناء، ومع تحول التلفزيون لأن يصبح رقمياً فقد أُنحِتت تسهيلات تفاعلية، وتيسر الاتصال بالإنترنت. وقد أصبح دخول الإنترنت إلى كل منزل هدفاً من أهداف التقارب التكنولوجى بين الشعوب، واستُخدمت الشبكة كوسيلة تقدم للجماهير مجموعة لا نهائية من الخدمات المباشرة من معلومات وتربيات ووسائل استمتاع سمعية وبصرية.



## الفن مرآة للحياة المعاصرة

إن الفن والحياة متداخلان، بل يصب أحدهما الآخر، فلا يمكن فصلهما لأنهما يساندان بعضهما البعض، منذ أن خلق الإنسان على هذا الكوكب. وإذا كان من الممكن تعريف الفن على أنه «إبداع إنسانى» فإن الإبداع والوعى بالتاريخ خاصيتان تميز الإنسان من بين الكائنات الأخرى.

وتصبح وظيفة الفن أحياناً تحقيق «المتعة» البصرية. وقد كان للفن فى الحياة دوراً منذ زمن ما قبل التاريخ فى التزيين، عندما كسى إنسان العصر الحجرى جسده برسوم سحرية من الألوان الترابية. وحتى يومنا هذا يمكن أن نصادف عشرات الزخارف فى كل أشكال الفن، مثل نقوش السجاد، والستائر، والأثاث، وأغلفة الكتب، وحواشى الجدران، والأسقف المزخرفة، والطلاء، وتصميمات الملابس المطبوعة والملونة، ويفترض فى كل هذه الأشياء، أنه قد تم اقتناؤها بسبب كونها أكثر جاذبية من غيرها، وأن العين التى اختارتها تسعد وتبتهج برويتها.

ولكن ما سبب سرور العين؟ وكيف تتطور الأشكال والأساليب المختلفة للفن عبر آلاف السنين؟ الحقيقة أنه من الممكن أن نتبع أصل أى عمل فنى مهما كان حديثاً فى العالم القديم. وقد نفهم حقيقة أن الفن خلق لمتعة العين، وذلك عندما نتخذ تعريف الفن على أنه «ترتيب أو تنظيم مادة مشوشة من التجربة الإنسانية». وهذا التفسير ينطبق على روائع الفن الإغريقى الذى يثبت ببراعة أن الحياة مسألة

معقولة، وأنه يمكن تشكيل وتحقيق هدفها، وكذلك يمكن التغلب على كل الفوضى والقبح عن طريق خلق تناغم مطلق، وصفاء مفعم بالحياة والنشاط.

أما لوحة "مايكل أنجلو" يوم القيامة " فى كنيسة سيستينا بالفاتيكان (١٥٣٤-١٥٤١) فهي تبدو ظاهرياً لا تتبع التعريف السابق لأنها مليئة بالاضطراب. ويظهر فيها حتى الشهداء والقديسين، المنعم عليهم وهم فى طريقهم إلى الفردوس، وكأنهم يشاركون الملعونين أو المغضوب عليهم فى اضطرابهم وتشجاتهم العنيفة. إنها تمثل صورة للرعب، وصيحة للخلاص برمزياتها وقوتها الروحية، وفيها مبالغات فى تناول المبادئ التنظيمية.

ومن منطلقات جمالية بحثة بإمكاننا أن نفسر ونبرز ذلك التصوير الجدارى «يوم القيامة» على أنه لوحة مرتبة بعناية، وبالتالي فهي "تنظيم" لموضوعها المشوش. ولكن منظر الإدانة الكونية يكثف ويقوى خبراتنا من اليأس والرعب، عن طريق استثمار تلك العواطف والانفعالات الإنسانية المألوفة مع روعة العظمة والجلال. وقد اختفى فى اللوحة عامل الانسجام المكاني الذى يميز جماليات عصر النهضة، وحل محله المكان اللاحقيقى المتقطع والمبالغات المغايرة للمبادئ التنظيمية، وقد برز الإنسان فى ذلك العمل متضمناً للتعبيرات الانفعالية القوية، موحداً فى جزئياته وتفاصيله بين الفكرة والتعبير، وبذلك تميز العمل بدرايمته. ويشهد العمل الذى أبدعه "مايكل أنجلو" على أهمية توسيع نطاق تعريف الفن ووظيفته فى كونه «يكثف» أو «يوسع» خبراتنا الحياتية». ويستطيع التعريف بهذا التوسيع أن يشمل الأعمال الفنية الأكثر واقعية إلى يومنا هذا، وكذلك الأعمال العادية الممتعة للعين.

إن أى تفسير أو تحليل لأى عمل فنى يتوقف على مدى الفئاعة بأن اللوحة والتمثال والعمارة، هى الشواهد الأصدق والأكثر اكتمالاً، على طبيعة الأزمنة والأمكنة التى أنتجتها، فهى التى تركت سجلات تعود إلى ما قبل التاريخ، ويمكن أن تعيد المشاهد أو المستمع أو القارئ، بصورة أكثر حيوية وفورية لحاضر عبقريّة جميع الأزمان والأماكن الخالدة دون عوائق، مثل الترجمة والتدوين بالرموز وإعادة التشكيل والتخمين.

إن الفن فى أكثر وظائفه وضوحاً هو أنه شاهد على قرون من التغيير، فهو سجل موضوعى يصف كيف بدت الأشياء والأماكن والأشخاص، وهى وظيفة تقوم بها حالياً آلة التصوير، وتخبرنا بعض اللوحات عن تفاصيل عن أماكن ومدن سجلها الفنان فى عصور سابقة، ومع ذلك لم يغفل الفنان التأكيد على مبدأ العمل الفنى الذى يسر العين، وكابتكار خلاق من جانب الفنان. وبالإضافة إلى عمل آلة التصوير البشرية، هناك القيم الحسية والأبعاد المزاجية للفنان، وللسمات الساحرة والمبالغ للأكايد على تميزات معينة. والفن باعتباره سجلاً أكثر عمقاً لزمانه نادراً ما يعتمد على مرجع موضوعى بحث، بل إن المذاهب الجديدة من الفنون، بتأكيدها على التميزات، وبابتكاراتها الخاصة تكاد تخرع لنفسها شكلاً يستجيب للمثل الجمالية المتغيرة تبعاً للعصر.

وقد كانت الكاتدرائية القوطية تُلخص التطلعات الروحية لعصر كامل من الشرور البشرية، والحروب الوحشية، والتعذيب، والخرافة، والجهل والفقر. وقد اتسم العصر بالاضطهاد السياسى والدينى. وكانت بعض هذه الأمور البغيضة بمثابة تحريفات لقوى الإيمان. غير أن الكاتدرائيات القوطية ترتفع فوق الحقائق

المریعة كشواهد على حقیقة رائعة. والإیمان الغامض الذى رمزت إلیه الأشكال المرتفعة كجزوع نحیلة تنتهى إلى قناطر تدعمها مجموعة من الأضلاع مثل عروق ورق النبات أو التویجات. ویستمر الشكل الحلزونی یرتفع أعلى المعمار لیختفى على شكل نقاط تتداخل مع السماء.

وعلى النقیض، فإن هذا التعبير الغامض قد أنجزته الأعمال الفذة الجدیة للهندسة العملية. فإن الارتفاع العظیم للكاتدرائیات بقیبها الحجریة التى تبدو محلقة دون وزن، قد تطلبت أسالیب بناء أكثر جراه من أى أسلوب عرفه العالم حتى الآن.

وبالوحى والإلهام، قام فلامنفة العصور الوسطى بوضع وبناء نظم منطقیة لإثبات وجود الله، كذلك كان المهندسون للمعماریون منشغلون بإنشاء القناطر والعقود لخلق الفراغ أو الفضاء الذى كان فى العصور الوسطى رمزاً إلى الله، مبلورین بذلك التزامن بین الفن المعماری فى الكاتدرائیات مع التفكير فى الحقیة ذاتها. إن دمج الهندسة المعماریة مع الفنون باعتبار أن الفن یخدم أغراضها بشكل غیر مباشر، فقد تم إنشاء الكاتدرائیات التى اشتملت على نماذج من أعمال المثالبین تعرض العقائد الدینیة والعلمیة، فى الوقت الذى كانت فیه أعمال الرسم متمثلة فى النقوش والصور الجداریة، والعظمة النهائیة المطلقة لأعمال الزجاج المعشق التى تحكى تاریخ العالم كما كان مفهوماً فى العصور الوسطی.

وفى کاتدرائیة قوطیة كانت الأشكال حتمیة للتحدید، وكأنها ابتدعت ذاتیاً، بفعل قوى تتلاءم مع متطلبات التعبير، وكلما ازداد تعقید الحضارة وتطورها، كلما بدا احتمال تمثیلها بعمل فنى واحد أضعف. وحبث أن معبد البارثینون یعتبر عملاً

فثمياً مفرداً، يضم الهندسة المعمارية والنحت واللون، فإنه يعتبر تلخيصاً وتمثيلاً، ثم إيجاده أو خلقه عندما كانت لثينا مدينة صغيرة (حوالي ١٠٠٠٠٠ نسمة) مع وجود وحدة ووضوح فى الأهداف، وعلى العكس من المدينة الحديثة التى تنتشر حالياً وتمتد حول الأكروبوليس. ولا توجد هناك كاتدرائية قوطية واحدة يمكن القول عنها بأنها خلاصة دقيقة للعصر الذى وجدت فيه، إلا أن الكاتدرائية القوطية مثل كاتدرائية شارتر، من الناحية العامة تعتبر تمثيلاً لذلك العصر. ولكن عندما نصل إلى القرن التاسع عشر، فإن الإسهاب فى مقارنة الآثار الباقية والشواهد، ليهو دليل على تعقيد عصر يقاوم ويتحدى التمثيل والتلخيص، من خلال تعبير فنى واحد. ففي فرنسا وحدها علينا القيام بمقارنة دار أوبرا باريس مع تحولها المتألق فى الأفكار التقليدية، مع برج " أيفل "، مع نفيه لتلك الأفكار. ولا ننسى هنا أن الفن فى القرن التاسع عشر كان هو بذاته سلسلة من الثورات. أما بالنسبة لوقتنا الحالى فإنه رائع فى ثوريته، فهل هناك عمل فنى أو مجموعة من الأعمال الفنية، يمكن أن تمثل عصرنا بأفضل صورة ممكنة؟ مثلما يمثل البارثينون اليونان القديمة، أو مثلما تمثل الكاتدرائيات القوطية عالم العصور الوسطى؟؟.

وبعيداً عن عصر المثالية الذى يميز الحياة اليومية التى أنتجت تعبيراً رائعاً وعظيماً من الإيمان فى العصور القديمة، فإن الشوارع والمدن الحديثة بماديتها غالباً ما تكون بشعة، وعنيفة، مليئة بالضوضاء والصخب، مرتبكة، فاسدة وغير إنسانية. ورغم ذلك فإن المدن الفاتكة للتطور تتمتع بحيوية رغم الصعوبات المدنية.

إن الفنانين الذين بدعوا بوعى فى التعبير عن قرننا فى تعبيراتهم الخاصة، قد سجلوا بحرف كبير المواد والطرق التى اشتملت على تقنيات العصر، ومنها كل

أنواع البلاستيك، وأنوار النيون، والحركة التي يوجهها الحاسب الآلى، وعلى النقيض وفي نفس العصر، فقد صنع الفنانون التماثيل من حطام المجتمع المستهلك ونفاياته. وكذلك حواجز وسياجات وبمخلفات القطارات والسيارات، ذلك بعد تكسيها وإعادة لحامها. وفي أواخر الخمسينات وأوائل الستينات جمع الفنانون جهودهم في نوعية من الفن عرفت بالفن « الحدوثي » وجرى هذه الأداءات الفنية داخل الاستوديو، وأحياناً في متاحف تجريبية، ويفترض فى هذه العروض، استثمار للفنون فى الحياة الفورية، وذلك بتحريرها من قيود المستهلك. ومع الاعتقاد من البعض فى نهاية زمن جامعى التحف الفنية وانتهاء زمن المتاحف، فقد وضعوا نظريات تقول بأن حل للمشكلات يكمن فى إزاحة الحواجز بين الفن والحياة، وتعتبره نشاطاً يهدف إلى خلق أعمال فنية فى الطبيعة، وتبنى من مادة الأرض التى تستقر عليها. والمعيار الحقيقى لمثل هذه الأعمال الفنية هو التعبير عن قدرة الإنسان على تحويل الطبيعة التى تمثل حقيقة أساسية لحياتنا.

إن محاولات الفنانين من أجل خلق أشكال فنية تناسب عصرنا لا يمكن أن تكون أكثر من مجرد تعبيرات جزئية لثقافة العصر المعقدة. فعصرنا هو عصر الطائرات والإنشاءات المعمارية من الزجاج والصلب، والضوء الكهربائى المتحرك وتلك هى سمة المدينة العصرية التى غنّتها التكنولوجيا التى تشير الدهشة والإعجاب، ومثل هذه الإنجازات التكنولوجية قد تحولت إلى أعمال فنية أو تماثيل جبارة أو أشكال طبيعية عملاقة لكوكب تم اكتشافه حديثاً.

وفى الليل تنوب فى المدينة البنائيات فى الأضواء وأنوار النيون وتتضاعف  
حركة المشهد، فتتحرك كتله عندما تتحرك لقطة الرؤية، وينساب المرور فى ضوء  
سائل، ويختفى كل شئ قبيح وذلك ما فعلته الأضواء.

وبينما كان الفن فى الماضى يركز على أفعال الإنسان ومشاعره، وعلى  
الأنما الداخلية، وما تقدمه من استثمار سيكولوجى، فإنه فى الآونة الأخيرة أصبح  
يولى الإهتمام إلى المحيط، وإلى تأثيرات البيئة وتحولاتها فى الطبيعة. وهذا  
النمط مرتبط بتقدم العلم والتكنولوجيا المعاصرة. وقد جذبت العلوم الحديثة لغة  
الثقافة والفن، وأصبح باستطاعة الفنان أن تتجدد من خلال الأنماط الجماهيرية،  
وبفضل الاستفادة من تقدم الوسائل التكنولوجية.



## فهرس الصور وشرحها

شكل (١) : رسم الآيل فى كهف فون دى جوم، فرنسا.

تمثل رسوم الكهوف فى العصر الحجرى القديم خائطاً من القيم التصويرية والوظيفية والشكلية، إنها تعرض أساساً واضحاً للعالم، ورغبة الإنسان فى الإحاطة بطابع الأشياء على أنها تمثل غايته القوية فى تقدير نظام الطبيعة، بالإضافة إلى شغفه بالعناصر الحسية والشكلية التى تحتويها الأشياء.

إن التنوع المدهش فى آثار الفن فى العصر الحجرى القديم، يسمح لنا بفهم أفضل، ومعرفة أوسع فى جنور الحضارة والثقافة الإنسانية، وفى بنية المجتمع البدائى، وتطوره وتحولاته. ولم تكن حياة إنسان ما قبل التاريخ محددة ببقعة واحدة، وإنما تطور فى نفس الوقت، فى مناطق عديدة من الكرة الأرضية، فمثلما أكتُشِفَت الآثار التى ترجع إلى ذلك التاريخ فى أوروبا، كذلك عثر على أخرى فى أفريقيا، وسيبيريا، وأمريكا الجنوبية وأستراليا. لقد غيرت مثل هذه المكتشفات الجديدة جذرياً، التصور حول التطور الطبيعى والثقافى للإنسان، وهى تعطى فهماً عن الإنسان الذى تطور على مر العصور. فمنذ تلك الحقبة السحيقة، امتلك الإنسان منظومة التصورات الخاصة به، وتفكيره الخاص. وكذلك امتلك صياد العصر الباليوليثى المتأخر، وبما لا يدع مجالاً للشك، ثقافة متطورة، ذات بناء معقد.

ويظهر رسم الآيل كصورة حيوان مكتمل تماماً، فى كهف "فون دى جوم" لدرجة يمكن معها أن تصلح لدراسة العلماء بطرق شتى، من أجل التوصل إلى تصنيفات، وتحديد انتمائها لأصناف أكثر تفرداً، لمثل هذا الحيوان



الذى انتشر فى العصر الباليويثى المتأخر، على أراضي غرب أوروبا، ولا تترك هذه الصورة مجالاً للشك فى نوع الحيوان المرسوم. وهناك إمكانية العثور على مجال الاختلاف ضمن النوع نفسه فى صور أخرى، يضاف إلى ذلك الروية والنظرة الفنية الإبداعية للفنان، وهذا ما تعكسه تفاصيل حيوانات الأيائل فى كهف دى جوم بفرنسا.

وغالباً ما نشاهد بالإضافة إلى تلك الحيوانات، على جدران كهوف العصر الحجري القديم، علامات وإشارات ورموز محفورة أو مرسومة مرافقة للرسوم الحيوانية، فهناك علامات مشابهة لسهام ونبال فوق الخيول فى كهف « لاسو » بفرنسا، وهذه الرموز قد عُثِرَ على نماذج منها كذلك فى كهف « فون دى جوم » وتعرف برموز « الحفرة أو المصيدة » ومع ذلك فإن رسوم غرب أوروبا غنية بالطابع الواقعي.

والحقيقة أن العلاقات قد تعمقت، والاحتكاك قد تزايد اليوم بين سلالات كانت معزولة عن بعضها قديماً، عندما ينفع تبادل المعلومات الواسع إلى تأكيد ثقافة وحضارة عالمية عامة. ونكتشف بدراسة الماضى إن التبادل، كان دائماً وتشهد عليه مراحل تطور الإنسان عبر التاريخ، وكل الأجناس كانت تقدم مساهمتها فى عملية التقدم البشرى فى كل جوائبه.

شكل (٢) : تحتمس الثالث يقدم القربان للإله آمون، تصوير جدارى من الأسرة الثامنة عشرة فى مصر القديمة، الدير البحرى.

إن الصور العديدة للحيوانات والطيور والعيون والوجوه، كانت الطريقة التى مثل بها الإنسان المصرى القديم الأشياء والأفكار. فلكى يكتب المصريون القدماء كلمة « سمكة » أو « سفينة » أو « بيت » ، رسموا صورها مصغرة، ولكى يعبروا عن شىء غير ملموس، مثل جسم يسقط، رسموا رموزاً تبين إحدى مراحل المقوط، أو يعبر عن الشرب برسم الفم. وإذا أرادوا التعبير عن « الجعة » رسموا القدر الخاص بها، والتعبير برسم الشراع عن كلمة الريح.

وهكذا كان لقدماء المصريين عدد كبير من الرموز تعبر عن الأشياء المادية، والأفعال التى تدل عليها صورها. وهذه الطريقة كانت ممتعة رغم محدوديتها. والرموز هنا تبين صوراً ولا تبين كلمات. وهذه الطريقة كذلك يفهمها كل فرد. وهناك رموز هيرغليفية لا تستعمل من أجل ما تمثله مباشرة، بل من أجل قيمتها الصوتية، وقد أصبحت أدوات كتابية، تبعاً لطريقة قراءة الصور بأسمائها، فشكل الفحم هو الحرف « راء » ، وشكل العين يعنى « سار » ، والأوزة تنطق « سا » بمعنى « ابن » وهكذا يستعمل الرمز ليدل على الصوت فقط، ومن هنا أصبح أداة للكتابة.

والكثير من الفن البصرى ضمن إطار فن التمثيل الذهني، إذ أن الفنان يمثل ما يعرفه عن الحقيقة بأن يضع العناصر المدركة المنفردة معاً، لتؤلف تمثيلاً لتجربة معينة. وهناك العديد من الرسوم والمنحوتات التى تمثل أشكال

العالم الملموس وتجاريه، ويصبح للفن مهمة إيصال الحقائق للجمهور، ولقد أراد الفنان أن ينقل معنى ما إلى معاصريه، وفي الغالب تقدم المعرفة للمشاهد بعض المتعة، وأغلب أعمال الفن تتمتع بنظام للإيصال يتضمن قدراً من المعاني والرموز المستعملة.

إن استعمال الكتابة الزخرفية والإشارات بترتيب متميز في الرسم، مثلاً في لوحة " تحتس للثالث " ، من أجل إيصال معنى الرسالة، يشهد على انتماج الوظيفة الرمزية مع الوظيفة الجمالية. ومع ذلك نجد الفن كوسيلة اتصال، مثله مثل كل وسائل الاتصال الأخرى، له رموزه المتميزة التي تمثل الأشياء الحقيقية والتجارب والأفكار. ومن هنا يمكن أن ننظر إلى الفن - الصورة والتمثال، على أنه لغة، فالفن هو الذي أمد لغة اللفظ بالكتابة التي مصدرها نماذج طبيعية.

**شكل (٣): ممزاج طستى، هرقل يصارع العملاق أنطاوس، متحف اللوفر (٥١٠ قبل الميلاد).**

تكشف الأواني الفخارية الإغريقية المصورة عن ملامح التصوير الإغريقي، وهي البديل الوحيد الذي يمكن من خلاله تقييم مستوى التصوير، وهو يعكس نفس الموضوعات التي كانت تشغل بال الفنانين مصوري الجدران. والحقيقة أنه لم يكن لمعظم شخصيات الأساطير الإغريقية القديمة في الماضي كيان محسوس، ولا تجسيد سوى من خلال صورها في الرسوم على الأواني أو صورها في التماثيل والنقوش الجدارية. ويسجل الفنان على سطح الأنية الصراع بين « هرقل » والعملاق « أنطاوس » للبيى ابن إله

الأرض « جيا » ونرى « أنطاوس » أشعث الشعر وحشياً، ترتسم على ملامحه علامات القلق المتجلية في صريره على أسنانه، بينما يظهر « هرقل » هادئاً. إن هرقل أشهر أبطال الميثولوجيا، لشجاعته وقوته، وأبوه « زيوس » إختار له الفضيلة وحياة المجد مع الكدح ، وحارب ضد المردة إلى جانب الآلهة حتى النصر. وبالمقارنة بين وصف " هوميروس " لهرقل وبين تماثله وصوره المرسومة على الأمفورات تؤكد على أنه كان هناك نقل من نوع من الفن البصرى إلى مجال الأدب.

وكانت الرسوم والتماثيل الإغريقية تجسد الطابع الإنسانى من حيث البساطة والوضوح، وقد سجلت الرسوم ارتقاء الوعى البشرى خلال تاريخ اليونان الأسطورى. وارتكزت الثقافة والفنون فى " أثينا " على معرفة الإنسان لذاته. واعتمد الفن الإغريقى على العقلانية فى مسعاها من أجل الإلتقاء بكل الناس، وقد استطاع الجمهور فى اليونان القديم أن يبلغ مفهوم الجمال الأخلاقى عن طريق العقل الإنسانى وليس من خلال اللطفوس الصوفية.

**شكل (٤): صحن خزفى من أزنك، القرن السادس عشر الميلادى، تركيا.**

إن الأزهار والأغصان اللولبية التى رسمها الفنان على هذا الصحن يمكن أن نصادفها نفسها، فى رسوم المنمنمات الإسلامية، والتى تمثل نماذج من روائع الفن الشرقى.

لقد احتوى الأسلوب الخزفى لخزف القرن السادس عشر فى تركيا على عناصر رسمت بأسلوب طبيعى إلى حد كبير. مثلما كان هذا الأسلوب

ممثلاً في المنمنمات وصناعة النسيج والسجاد، فاشتملت الزخارف على أوراق نباتية وأزهار اللوتس والقرنفل وكرز الصنوبر، وشقائق النعمان وزهر الرمان والسوسن، والورد والبراعم. وقد عشق الفنانون في زخرفتهم أشكال زهرة القرنفل والتي زرعوا منها أنواعاً عديدة في القرن الثامن عشر. وكانت شجرة السرو براحتها النفاذة ترمز للخلود في عقيدة الأتراك القديمة، نظراً لدوام خضرة أوراقها في كل فصول السنة، وهي بذلك تعبر عن الحياة المتجددة. وأوراق العتر الزخرفية، إما بخمس فصوص أو ثلاثة رسمت بكثرة. وهناك مخطوطات ترجع إلى القرن الثامن عشر رسمت فيها صور ملونة توضح خصائص أنواع الزهور المختلفة. والنقوش المزهرة بعالمها الساحر، وبأوراقها التي تدفع بعضها بعضاً، تمتع الأبصار، وكذلك تتيح للمتأمل التعرف على عالم الأزهار والثمار والأوراق الطبيعية التي تعيش في أحضانها ويألفها، وتعكس في نفسه معنى ثقافية يفهما.

#### شكل (٥) : معلقة من قماش القطن المطبوع، برسوم مناظر الصيد البري ، أصفهان القرن التاسع عشر.

إن هذه اللوحة الرائعة الجمال تتيح للمشاهد التعرف فيها على أشجار وأزهار وحدائق وحيوانات معروفة، ويتعرف كذلك على تقاليد تاريخية تنتمي إلى الثقافة الفارسية، ويبتئها. لقد شمل الفنان لوحته بكل جميل، وكل ما في إدراكه متعة حسية، ليصور الفردوس الذي حلم به، وفيه الألوان صافية جميلة. غير أن هذه المشاهد مثل « رحلة صيد برية » تشير إلى رموز، تشبه تلك التي وردت في القصائد الفارسية، والتي لها أساس في العقيدة. وضمن الرسم

يظهر شكل الحصان، وفي الأساطير الفارسية، الحصان صديق الإنسان، وحصان " رستم " المسمى " الرخش " يخوض معه جميع المعارك ويشاركه فى الصيد ويحرسه عند نومه فيقتل الأسد الذى جاء لإقتراسه وهو نائم، وترويض السباع لإستخدامها فى الصيد مثل الفهود والأسود والتمور.

#### شكل (٦) : جيروم بوش، سفينة المجانين، باريس، اللوفر (١٥٠٠).

تضمنت أعمال " جيروم بوش " (١٤٦٠-١٥١٦) الرموز والمعاني الكامنة، التى تحمل دلالات ثقافية تنتمى إلى عصره. وكانت تفهم فى بادئ الأمر على أنها نوع من الغرابة، وبعد ذلك أدركت على أن لها مغزى اجتماعى. وقد تم تحليل الرموز التى تضمنتها لوحات " بوش " باستخدام مناهج التحليل التاريخى والميثولوجى، وعثر على أبعاد تتعلق بالمعتقدات السحرية، والطقوس الدينية الموروثة والتى انتشرت فى ذلك العصر. إن هذا العمل الفنى بمثابة تمثيل حى لهواجس العصور الوسطى وأفكاره الشبحية عن الحياة، وهى مع كل هذا تعكس الطبيعة الفلمنكية على لوحته " سفينة المجانين "، التى تمثل عالماً رمزياً، يمكن تفسيره باستخدام مصطلحات العقيدة. ورغم تضمن الموضوع لطابع فكاهى هزلى (فلمنكى)، فقد ظهرت الأشكال وسط مناظر طبيعية، مليئة بالتفاصيل الدقيقة وحيوية حركية مدهشة. لقد عبر عن روح عصره وعن الصراعات التى واجهت المجتمع. والمناظر الطبيعية فى أعمال « بوش » إبداعاً يستحق للمشاهدة، إنه يصور من خلالها معنى الموضوعية بحدده شديدة، وكأنه ينظر أثناء تصويره للعالم المرئى من خلال المجهر. وكان يركز فى أعماله على الأشكال العجيبة بمغزاها الأدبى الذى

يحرك عاطفة المشاهد، وكانت تعبيراته الخيالية، وموضوعات الهلاك فى الجحيم، تستحوذ على إعجاب جمهور كبير.

شكل (٧) : فيرمير، الخادمة تصب الحليب، امستردام (١٦٦٠).

يؤلف هذا الموضوع الذى رسمه "فيرمير" *Vermeer* (١٦٣٢-١٦٧٥) ويشكل اللوحة بكفاءة، ورزاقنة هيئة الخادمة وهى تصب الحليب فينجذب المشاهد نحو أداء المرأة وهى تؤدى عملها، وعلى سقوط الضوء من النافذة على الأشياء فى الغرفة، ونلاحظ انعكاس الضوء على الإناء القريب من النافذة، واللوح الزجاجى المثبت فى النافذة ذاتها.

لقد فضل "فيرمير" مثله مثل الفنانين الهولنديين الفلمنكيين رسم مناظر من الحياة اليومية للعادية بدلاً من الصور الدينية على جدران الكنائس، وللفنان لوحات كثيرة، تصور ربات بيوت يقمن بأداء مهامهن اليومية، وفى معظم هذه المشاهد ينعكس الضوء من نافذة عالية على الألوان الجميلة للأرضيات والسائر، مما يوحى بواقعية مرسومة بدرجة عالية من الدقة والإنسجام. لقد تميز الفن الهولندى، متمثلاً فى أعمال "فيرمير" بإثراء الفن بصور المناظر الطبيعية والمناظر الداخلية فى إطار تقاليد الشعب الهولندية والوثيقة الصلة بحياة المنزل الداخلية الأليفة، وقد صورت هذه الحياة اليومية للأشخاص والأشياء فى تأليف ولتسجام رائعين. وهكذا عبر فن "فيرمير" عن نزوة فن الحياة اليومية الداخلية، ومناظر طبيعية. لقد كان الفن منذ العصور القديمة وحتى عصر النهضة، لون من ألوان المعرفة، إذ يمثل القدرة على إحداث شيء ما، بإعمال الفكر إعمالاً سليماً، ومن هنا جاء اتصال الفن

بالمعقولات. أما العلم فمجاله العام، وأما الفن فمجاله الخاص والفردى، وقد ظلت الفنون جزءاً من المناهج التربوية السائدة، نظراً لاعتمادها على المعرفة، وترسيخها، مثملاً تفعل تماماً لوحة "فيرمير" التى تعمق معرفتنا بالحياة فى هولندا فى القرن السابع عشر. وقد اعتمد المنظرون فى تقديرهم لفن التصوير نظراً لاتصال هذا الفن بالعلم والمعرفة، فقد حدث ذلك عندما ظهر فى الرسم المنظور وعلم التشريح. وبذلك ظلت العلاقة القديمة بين الفن والعلم قائمة إلى عصر النهضة والباروك، ولعل الفنان "فيرمير" نموذج مثالى لهذه العلاقة، فقد كانت المعرفة والفن يمثلان وحدة واحدة.

شكل (٨) : فرانثسكو جويلا، إعدام الثوار، يرادو، مدريد (١٨٠٨).

قام الفن أحياناً بمهمة توضيح نصوص معينة، راعى فيها الفنان الدقة التوضيحية، فى تصوير الأحداث والمواقف التاريخية. وكان الفنانون عبر التاريخ يزودون المخطوطات فى كل المجالات العلمية والأدبية والدينية بصور. أما بعد اختراع الطباعة فى القرن الخامس عشر، فكانت تطبع الرسوم التوضيحية فى الكتب، وبذلك كانت مادة المخطوط أو المطبوع هى أصل موضوع للصورة التى يتضمنها.

غير أن الفنان أحياناً يرتقى بمستوى التوضيح إلى مستوى الإبداع حينما يضيف ذاتيته فى عملية الصياغة، أن تمثل الأحداث التاريخية والإنسانية فى أعمال الفن خلال القرن التاسع عشر أصبح ظاهرة ملحوظة. وقد استطاع بعض الفنانين أن يجسّدوا موضوعات تاريخية من خلال واقع فنى ذاتى.



وقد اكتشف " فرانشيسكو جوييا " (١٧٤٦-١٨٢٨) مضموناً قوياً لعمله " إعدام الثوار " الذى يعد صورة ترمز إلى الثورة على طغيان السيطرة الأجنبية، فقد عرض فى اللوحة مجموعة من الوطنيين المجاهدين الأسبان، أثناء تنفيذ جنود نابليون حكم الإعدام فيهم يوم ٣ مايو سنة ١٨٠٨، وتصور اللوحة مشاعر الرعب واليأس، الذى أصاب الجماعة لحظة تنفيذ الإعدام، وبدأت القرية من على بعد لا مبالية بما يحدث. ويركز الفنان على إبراز مشاعره الوطنية وآماله فى حرية بلاده. أما حركة المجاهد الذى يفتح ذراعيه للنيران بشجاعة، كأنه يقف فى انتظار الموت، فهو يرمز إلى التضحية والفداء، ذلك الرمز الذى تزرخ به الميثالوجيات العقائدية وتعتنى به الماثورات والملاحم الشعبية. ويؤكد الفنان على حدة التناقض بين الصورتين المختلفتين بين الغزاة الذين يقومون بأداء تنفيذ الإعدام كقوة غاشمة عمياء، وبين صور الأبطال المتعساء الذين أوقعهم كفاحهم من أجل حرية بلادهم فى قبضة أعدائهم. وكان هدف الفنان التأثير درامياً بشكل معبر، دون اكتراث بالمثاليات الجمالية، ويصر على التحدث بلغة تراجيدية جادة تعبر عن عواطف إنسانية، فيثير الإحساس بالوحشية، بلغة عالمية، إن اللوحة إعلان عن حب الوطن وعشق الحرية، كرسالة موجهة للإنسانية من خلال تسجيل واقعة تاريخية.

شكل (٩) : إدوارد ماتيه، مونييه يرسم فى قاربه، ميونخ (١٨٧٤).

يركز " ماتيه " على المشاهد البحرية، وتميزت صوره المرسومة فى الهواء الطلق، بتوهج ألوانه البراقة، وذات الشفافية والحركة الواضحة. وبالنسبة للشفاف الناصع، فى الصيف. لقد رسم ماتيه صديقه وهو يعمل فى

مرسمه العالم، الذى يشبه عولمة صغيرة، ويضمن له ذلك الهدوء فى عزائه، ليرسم وسط الماء والطبيعة، وتجلس أمامه زوجته " كاميل ". فصنع الفنان تصميماً سريعاً فى لحظة عابرة، استجابة لإحساس طارئ لرسم صورة نضرة براقة زاهية الألوان لضوء النهار. وأصبح الضوء هنا هو العنصر الجوهري، الذى اختاره الفنان ليكشف عن الشكل الآتى المطبوع بالحواس، قبل أن تفرض الإرادة أو العقل أو العواطف سيطرتها عليه. إن الانطباعية تقدم تفسيراً للحياة والعالم أكثر حيوية لتحقيق المتعة الحسية.

وكان " مانيه " يقضى للصيف أعلى ساحل البحر، فى مقاطعة أسرته فى " جنيفير " عبر نهر السين، أما صديقه الحميم " مونيه " فقد حُبب إليه الرسم فى الهواء الطلق، فقام مانيه برسم العديد من الصور لصديقه وهو يرسم. وتتميز هذه اللوحة بتصميم جذاب لمزيج حى من الأشكال الواقعة فى مقدمة القرية.

إن اللوحة غنية بملامها، وهى تزخر بالفضاء وضوء الشمس، وبالتقائية والحيوية، وبطريقة ساحرة لتشطير العالم المرئى، وفق التناغم اللونى والخطى، وتحويلات النور المفاجئة فى تباينه مع العتامة.

لقد وقف " مانيه " مناهضاً لكل ما هو تقليدى، وصرح ذات مرة، لـ « مالارميه » بقوله : " العين .. اليد " دون الحاجة إلى أى وسيط بين الأصباغ وعاطفة الفنان. وكانت أعمال " مانيه " التى عرضها عام ١٨٦٧ قد أثارت سخط وسخرية الجمهور، غير أنها أعجبت الشباب الذين أقبلوا على تأملها ودراساتها، فأصبح منه يمثل جسراً يصل بين جيلين من الذوق. ورداً

على هذا المسخط صرح " مانيه " بقوله: " إن هدف الرسام أن يعبر عن انطباعه فحسب، وأن يشعر ببساطة لأن يكون نفسه لا شخصاً آخر".

أما في عام ١٨٦٣ فقد استقبل الجمهور لوحته في الصالون الرسمي في باريس المعروفة بـ " الغداء على العشب " بالاستهجان والغضب، إذ بينما امتساح ألوانها الشفافة إلا أنه لم يستغ بالتأكيد حدائثها الصريحة في الرؤية، وقد عجل اختيار الموضوع بذوق القرن التاسع عشر، بالانفصال المتوقع بين الأنواق الحاضرة والأنواق المقبلة. وسرعان ما تطلع أصحاب الأفكار المستقلة إلى " مانيه " ليتخذوا منه رمزاً لهم في صراعهم مع الأكاديمية. ولم تكن حدائث الرسم الذي جاء مع " مانيه " ترجع إلى غرايته فحسب، وإنما مرجعها أنها تمثل جوهر حيويته وجاذبيته واستقلاليته.

وقد ظل " مانيه " مخلصاً في التعبير عن الصورة الإنسانية، وتميز بمراقبته للعصر الذي عاش فيه. وللمعرض الذي جمع ممثلي المدرسة الجديدة في الرسم معاً في عام ١٨٧٤ في " ستوديو " المصور " نادار " في باريس، يمثل حدثاً مهماً في تاريخ الفن، وكان يولف بين مجموعة الفنانين رفضهم كل ما له علاقة بالرسم الأكاديمي، وجمعهم كذلك الإصرار على إنتاج رسم معاصر، فاستمدوا موضوعاتهم من الحقائق اليومية لزمانهم، حتى وإن اضطروهم الأمر إلى التصدي للقواعد المتوارثة.

شكل (١٠) : فاسيلي كاندنسكى " تكوين للوحة جدارية " (١٩١٤).

يتطلع " كاندنسكى " *W. Kandinsky* (١٨٦٦-١٩٤٤) إلى جمال منزّل عن الطبيعة الزمانية والمكانية، وبذلك يتجاوز الفنان التعبير عن

المشاعر من أجل التوصل إلى التعبير عن حقيقة الوجود الظاهر لعناصر الفن في حد ذاتها، وفي نقائنها التجريدية. وتتمتع الخطوط والألوان في مفهوم "كاندنسكي" بخصائص روحية، يمكن إدراكها والتأثير بها على وجدان المتذوق، وقد شبه "كاندنسكي" أعماله في التصوير بالمؤلفات الموسيقية، بل استخدم الألوان والأشكال المجردة وكأنها أنغام.

وفي الغالب يستند الفن التجريدي للتعبير إلى صبور من المجالات العلمية، ويقارن أحياناً بصور المقاطع المجهرية وصور المجرات، ورغم أن هذا الرسم في الأصل نوع يعارض فرط النظام الذي خلقتة الحضارة العقلانية.

لقد تطورت تجارب "كاندنسكي" إلى أن كشفت لديه إمكانية الاستغناء عن الأشكال الطبيعية، وأن يخلق ما يسمى بموسيقى الأجرام السماوية. وهو يرى أن خصائص الخطوط والأشكال الروحية يمكن إدراكها والتأثير بها على وجدان المشاهد، بحثاً في "التأثيرات النفسية للون"، وقد نشر عام ١٩١٢. وعندما استدعى "كاندنسكي" للتدريس في "الباوهاوس" في فيمار اتصفت تكوينات أعماله بقوة التخطيط، وتضمنت أعماله الخطوط المستقيمة والأقواس. ويفهم "كاندنسكي" أن للألوان والأشكال معاني مستقلة عن معانيها الأصلية في الطبيعة، وهي تكشف معانيها من خلال صياغة الفنان لتؤدي دلالة يريدها.

لقد أراد كاندنسكي في لوحاته التجريدية الحديثة أن يعكس التأثيرات الميكولوجية للون النقي الخالص. وعرض محاولاته الأولى في موسيقى اللون، ووضع نظريات في دروس الرسم التحليلية، التي ألقاها في "باوهاوس"، حيث كان أستاذاً بها في الفترة من ١٩٢٢ وحتى ١٩٣٣، وفي كتاب "الروحانية في الفن" وكذلك في مؤلفه بعنوان "النقطة والخط والسطح"

(١٩٢٦)، انتقل من تحليلاته للفنون إلى وضع مبادئ لمنطق صوري جديد، مبنى على " الرنين " الداخلى للأشكال، ثم بشر بوحدة الفنون عن طريق " تكافؤ " اللغات التى تستخدمها، وذلك كان بهدف تزويد الفنان بوسيلة لبلوغ الغاية من الإبداع، بمعرفة قواعد اللغة البصرية من خلال تعليم نظرى.

لقد كشف الفنانون الحديثون، وفى " للتعبيرية التجريدية " عن العلاقة بين اللوحة واللغة، وقد عثرنا فى أعمال " كلاندنسكى " على شروحات لأعماله، وظهر بنفسه كمعلم ومفسر وناقد، وأحياناً كمؤرخ للفنون.

شكل (١١) : بيت موندريان، تكوين بالأحمر والأزرق والأصفر،  
نيويورك (١٩٣٠).

تبنى الفنانون الحديثون، المذهب التجريدى، ويمكن استخلاص الرابطة بين هذا النوع من الفن والتصميم الصناعى، ومن هنا يصح للفنان التجريدى مكانة فى مجال التصميم الصناعى. وقد قامت تجربة " الباوهاوس " (مدرسة التصميم والفن والعمارة) فى فيمار (بألمانيا) وأسسها " فالتر جروبيوس " (١٩١٩-١٩٣٣) على مبدأ وحدة الفنون، وإزالة للفروق التقليدية بين الصانع والحرفى والفنان، ومحاولة إيجاد رابطة جديدة بين الإنتاج الصناعى والحرفة اليدوية والفن، وبين الشكل والوظيفة، وبين الشكل والمادة وأساليب الإنتاج. وأكدوا على ضرورة التعامل مع الماكينة على أنها وسيلة حديثة للتشكيل، ينبغى التوافق معها.

وهكذا قامت فى عالم الفن جمالية جديدة نابعة من الخصائص الفريدة للماكينات. وقد اتصل التصميم الفنى بالحياة، وبذلك أعيد النظر فى المبدأ

الذى كان شائعاً فى أوائل القرن الماضى، والذى جعل من أعمال الفن غاية فى ذاتها، وفى لوحة " بيت موندريان " *Piet Mondrian* ( ١٨٧٢-١٩٤٤ ) تكوين بالأحمر والأزرق والأصفر " ظهرت تقسيمات محددة الخطوط أفقية ورأسية، ولقتصر التنوع فى الألوان على الأحمر والأزرق والأصفر والأسود، كألوان أولية دون مزج إضافة إلى الأبيض، وبذلك يجسد الفنان معنى الزهد والنقاء، وتعكس لوحته إحساساً بالوقار، وبالعلاقات الشمولية والمتوازنة بشكل مثالى.

وكان لفن " موندريان " بعقلانيته وسكونية عناصره الهندسية الخالصة، تأثير على الفنانين التجريبيين الذين يودون التعبير عن النظام الجوهري الكامن فى طبيعة الكون. وكان المناخ الفكرى فى مدرسة " باوهاوس " متأثراً بالأشكال الهندسية التجريدية المميزة للحركة البنائية والمبادئ البنائية للمنطق الهندسى التى طبقها " موندريان " فى عمله الفنى هذا. ورغم تشابه لوحات " موندريان " مع تخطيطات المصمم، إلا أن ما يجعلنا ننظر إليها على اعتبار أنها إبداعات فنية هو مقدرتها على التأثير فى من يشاهدها بفاعلية، وبصورة مستقلة عن عاطفته وشخصيته، وتحفز على التأمل فيها.

### شكل (١٢) : سيفيرينى، هيروغليفية دينامية (١٩١٢).

هناك حركات فنية بحثت باستمرار عن بقائها عن طريق الاتصال بالعلم والتلازم معه، مثل الحركة المستقبلية التى تبنت منهج الحضارة التكنولوجية، والتى كانت مدرسة " باوهاوس " من أبرز نتائجها. ولقد صرح المستقبليون من خلال بيانهم الذى أعلنه " مارينيتى " (١٨٧٦-١٩٤٤) عام ١٩٠٩

بالكشف عن تأثير الآلة على العصر الحديث، ليس بدافع التعبير عن المنفعة منها اجتماعياً وإنسانياً، وإنما من قبيل التظاهر بالمعاصرة.

لقد أراة الفنان التشكيلي دائماً أن يربط صوره بالزمن والحركة من أجل أن تصبح أقرب إلى الحياة المتجددة، وأقرب إلى الحيوية. أما المستقبلون فحاولوا في إيطاليا، تصور الحركة عن طريق تسلسلها، كما تنقلها أفلام التصوير السينمائي، ولقد قدم " سيفيريني " فنه، مستنداً إلى مبدأ أن كل شيء يتحرك، ويتحول بسرعة، والأشياء في حالة الحركة تتجمع ويتغير شكلها عند متابعتها كاهتزازات متلاحقة في المدى الذي تمضي فيه. لقد عبر الفنانون في بيانهم المستقبلي عن رغبتهم في العودة بفنهم إلى الحياة، والاستجابة للحاجات المادية والفكرية العصرية، على أن لا ينظر إلى الإنسان كمركز للحياة.

وكان المستقبلون في بيانهم الثاني الذي صدر عام ١٩١٠ في تورينو قد رغبوا في التعبير عن قبولهم للمدنية الحديثة والماكنية الحديثة ولمفهوم الاحتمالية، ومن ناحية أخرى يعبرون عن اغتراب إرادة الإنسان التي صاحبت عصر التكنولوجيا والميكنة، مما انعكست آثاره على الفن، من خلال التجريب الأسلوبى، الذى يستند إلى مفهوم استبدال القياس الإنسانى، وفوق قواعد التناسب التقليدى، بنزعة شكلانية، وتجريدية لا تشخيصية، وتبسيطية واختزالية بالمفهوم المغاير عن الإنسان.

وفى الأسلوب الحديث استخدم الفنان مبدأ التزامن بمنطق استعارى شكلى، وأصبح الفن يمثل نقطة تقاطع بين الزمن الحاضر، ورمز سرمدى

خارج نطاق الوجود المادى. وقد جرد الفنان الواقع، وتجاوز التاريخ من أجل أن يسجل ما اكتشفته عيناه.

إن المستقبلية، التى تبحث عن " التمدينية " و " الخيال العلمى " وتجديد " اكتشاف الفن " تؤكد على الدقة التقنية وعلى الميكنة. وقد ظهرت خمسة أسماء فى السنة التى أعقبت صدور بيان الرسامين المستقبلين، المنشور فى ميلانو وهم " بوتشيونى " (١٨٨٢-١٩١٦) و " كارا " (١٨٨١-١٩٦٦) و " روسولو " (١٨٨٥-١٩٤٧) و " بالا " (١٨٧١-١٩٥٨) و " سيفيرينى " (١٨٨٣-١٩٦٦). وكان هدف " مارينيتى "، ومنذ بيانه الذى طبع بباريس فى عام ١٩٠٩، هو " تمجيد الحركة الهجومية " و " الخطوة السريعة "، و " الوثبة الخطرة ". لقد جعل المستقبليون للجمهور يشعر بصراع القوى المتعارضة وبالانقراض.

### شكل (١٣) : هنرى ماتيس، سيدة برداء أزرق (١٩٣٧).

عندما نظر الناقد الفنى " لويس فوكسيل " إلى صور مجموعة الفنانين فى عام ١٩٠٥ فى " صالون الخريف " ذكر عبارة " الحيوانات المتوحشة " (Fauves) وبذلك أعطى المجموعة اسماً، ولقترنت هذه التسمية " الوحشية " منذ ذلك الحين بأسلوب ماتيس ومجموعته. وقد صرح " هنرى ماتيس " *Henri Matisse* (١٨٦٩-١٩٥٤) بقوله : " ينبغى أن تكون هناك رؤية واضحة لكل شئ منذ البداية ". لقد حرر الوحشيون اللون، ليس من علاقته بالعالم الخارجى، بل من علاقته بالقواعد التى تقيد بها أسلافهم، وطرقوا انسجامات غير مألوفة، وكانت وظيفة اللون هى ترجمة الإنفعالات



والأحاسيس، بكشف جوانبها الأكثر ذاتية وتوتراً. لقد استخدم "ماتيس" الوسائل الشكلية الخطية واللونية للتعبير عن مزاجية ذات تتناغم بهيج، ويمكن العثور على دلالات مقصودة، وراءها تفكير مسبق، وحساب دقيق، لقد خلق في أعماله نوعاً جديداً من الفضاء والضوء في الرسم، وتحدث "ماتيس" عن الألوان، وعن ترجمة الأشكال إلى إيقاعات خطية بحرية، وتخلت الألوان عن وظائفها الزخرفية. فجعلها تغنى مثل أوتار الموسيقى، لقد سعى ماتيس بفنه لى يستعير لغة الموسيقى، مثل التناغم واللحن والإيقاع فى لغة صورية فى أوج بساطتها.

لقد أراد "ماتيس" خلق فن « مريح كالأريكة »، وقد استطاعت لغة فنه، اللونية والشكلية أن تنقل رسالتها فى التعبير عن النقاء والتحرر.

وبرز نجم ماتيس فى السنوات من ١٩٠٥ حتى ١٩٦٣، وكانت هذه سنوات المعارض العظيمة - الصالونات والعروض الإسترجاعية، لرواد الفن فى القرن التاسع عشر، ومعارض الفن الحديث وتميزت بتخطيطها الجيد، مما جعل تأثيرها واضح فى توجية حركة الفن فى ذلك الوقت لقد كشفت عن الجوانب المبهمة فى فن الرواد مما كان له أثره العظيم فى "الفن الوحشى".

#### شكل (١٤) : خوان جريس، قنينة وصحيفة وصحن (١٩١٥).

قدم الفنان الأسباني الأصل "خوان جريس" *Gruan Cris* (١٨٨٧-١٩٢٧) إلى باريس عام ١٩٠٦ وقد أنتج جريس فى الأعوام من ١٩١٥ وحتى ١٩٢٠ سلسلة من لوحات "الطبيعة الصامتة" بدت فيها أشكاله أكثر هندسية وكأنها رسوم هندسية، غير أنها لم تصل إلى حد التجريد

الخالص، وقد عوضت حساسية ألوانه عن قسوة تخطيطاته، وذلك تقديراً للمبالغة في افتعال التصميم، وقد كشف في أعماله عن تقدير للنظام والقواعد. وفي الإمكان تحليل لوحات خوان جريس التكعيبية مثلما يحدث في رسم المهندس التخطيطي الذي يزودنا بمواصفات وقياسات محددة، وفي الإمكان كذلك الإمتعانة في الرسم بالتوريات مثل استعمال الحروف، مثل كلمة جريدة Journal للإيحاء بمعاني أخرى، وهكذا أصبح الفن " يدرك ذهنياً " وليس حسيّاً.

لقد صرح " جريس " بقوله (١٩٢١) في مجلة " الروح الجديدة " " أنا أسعى إلى أن أعمل مجسداً ما هو تجريدي، فني فن تركيبى، تنقيفى " . ولقد اهتم جريس بالرياضيات وبالميكانيكا، وقد استبدل في رسمه أدوات من صنع آلة. ويدل التصميم بترتيبه الدقيق للأشكال وتحديداته المتقنة، على الإهتمام ذاته بالنظام والعقلانية الذى يفترض أن يميز التصميم الصناعى.

شكل (١٥) : بابلو بيكاسو، فتاة أمام المرأة، متحف اللوفر (١٩٣٢).

أراد " بابلو بيكاسو " *Pablo Picasso* (١٨٨١-١٩٧٣) أن يكشف في لوحاته عن الصورة الحلمية لبقايا البدائية، التى مازالت كامنة فى ضمير البشر، فيقدم صوراً مجازية قوية، وقد قام بتحريف وجه الإنسان وجسده، والطابع النهائى للجو المحيط، ووصلت صيغته فى التمردد على المشاعر التقليدية والظاهرية إلى حد السخرية، لكى تصبح نموذجاً معاصراً للسخرية، ووصل الرمز فى لوحاته إلى الحقيقة مباشرة، بل يستبدل الوسائل الأصلية بأخرى بديلة. ولقد توصل " بيكاسو " فى لوحته " فتاة أمام المرأة " إلى حيلة

مثيرة تحقق تعدداً لزوايا الرؤية، بشكل طبيعي وبغير افتعال، غير أن الفراغ  
الصورى فى اللوحة يظل مسطحاً وضيقاً. والذى يظهر أمامنا الفتاة ذاتها،  
وليس صورة منعكسة على مطح للمرأة، من ثم فاللوحة تعرض علينا  
الصورتين للزاوية الجانبية والمنظر الأمامى، وهكذا ضاعف انعكاس المرأة  
من التحريف، مما يستدعى فى المشاهد التساؤل " أيهما الفتاة الحقيقية ؟" إن  
هذه الصورة تعد رمزاً للإلتباس. لقد تحولت الصور إلى أسطورة تتمتع بوجود  
دائم، عندما تعدى الفنان بذاكرته الزمن المحدود إلى ما وراء الزمن، مثلما  
كان الإنسان فى العصور القديمة يخلق فنه كنوع من الإستعطاف السحري،  
نفوذاً إلى الرمز المطلق، وأصبح فى إمكان المشاهد أن يعثر فى لوحات  
" بيكاسو " على نموذج من الجمال الغامض الخرافى، إن وجه الفتاة قد بدا  
شاحباً، وهو يكشف عن " قسوة كامنة فى أنوثته " رغم الفتنة التى تبدو فى  
صبغته التى لا تخدع المرء برفقتها، فالتشوهات التحريفية فى الوجه جعلته  
أقرب إلى وجه الرجال وبهذه الصياغة توهجت الأشكال الإنسانية فى أعمال  
" بيكاسو " بنور المضمون الروحانى كوجود حسى يتناسب مع العقل.

إن الرغبة فى تحرير الخيال من قيود الإرادة والمنطق هو ما عهدناه،  
فى رسوم البدائى، وكذلك فى التعبير للرمزى الطفولى، وذلك الذى يستلزم  
تحولاً فى طرق الأداء التقليدى.

لقد نهل الفن الرمزى هنا مما تقدمه الحقائق الفكرية الذاتية. وقد ظل  
" بيكاسو " يعرض إبداعات ودعابات متواصلة، وأنه أشبه بممثل يتعذر عليه  
الفصل بين الحقيقة والوهم.

شكل (١٦) : سلفادور دالى، إصرار الذاكرة، متحف الفن الحديث  
بنيويورك (١٩٣١).

إن لوحة " سلفادور دالى " *Salvador Dali* (١٩٠٤-١٩٨٩)  
« إصرار الذاكرة » فى عام ١٩٣١، تصور ساعات لينة معلقة فوق الجدران  
وعلى أغصان الأشجار، تثير مثل هذه الصور الإرباك فوراً. وكانت قد  
ظهرت البحوث، مع تطور علم النفس الحديث حول آلية تكوين الانفعالات  
الفنية، فى نفسية الفنان، وفى نفسية المشاهد لأعمال الفن. وأجريت التجارب  
التي تقيس الجماليات فى ضوء علم النفس، وتدرس الأنشطة الإبداعية لنفسية  
الفنان. ومن المعروف أن أكثر الدراسات تُخضع العمليات الإبداعية فى الفن  
إلى الحس، وكذلك إلى الدراسات النفسية الحديثة، مثلما تصدى علم الجمال  
لمسائل جادة كثيرة فى طريق البحث العلمى واستعمالاته الفعالة فى دراسة  
الفن، وقد تزايد تأثير معطيات التفكير المجازى فى الفن. وتعمق دورها فى  
دراسة الإبداع وتفسير أعمال الفن.

لقد دعت المريالية التى نمت سنة ١٩٢٢ إلى الأخذ بفضائل اللاعقلانية،  
مسترشدة " بفرويد "، إذ أرادت أن تستكشف العقل الباطن بمنهجية وبسليط  
الضوء على أعماق الإنسان الخفية.

وقد أشار " أندريه بریتون " (١٨٩٦-١٩٦٦) فى الإعلان السريالى  
عام ١٩٢٤ إلى أهمية رفع شعار " العمل اللاإرادى النفسى البحث "، ومع  
ذلك يعتبر المرياليين دعاء للصورة الذهنية فى الفن، إلى المدى الذى تجاهل  
عنده " ماكس أرنست " و " رينيه ماجريت " و " سلفادور دالى "، قصداً لغة

الرسم المعاصر، وقد استخدموا أكثر الأشكال الأكاديمية للواقعية. فهم واقعيون في تفصيلاتهم بالرغم من عدم جمعهم لصورهم في كل واقعي، بل مثلما يحدث في الأحلام، ويترجمون هواجس وتضمنيات اللاوعي. وترخر أعمال سلفادور دالي بمخلوقات وأشياء، فقدت أشكالها، وتحولت إلى عجائن ناعمة منفردة.

لقد آمن "بريتون" أن الحلم حالة متسلمية لها حقيقة الموضوعية الخاصة. وقد وضع العقل في خدمة اللاعقل، واعتقد "بريتون" في ضرورة البحث عن أسلوب يوحد بين الحلم والواقع، بتلقائية نفسية خالصة، والتي بفضلها يمكن الكشف عن عملية الفكر الحقيقية، بمعزل عن سيطرة العقل، وبعيداً عن كل المحصلات الجمالية السابقة، إن صور "دالي" تشير إلى إرباك، والجمال في رأي "بريتون" إما أن يهز المشاهد هزاً أو لا يكون. وقد طور "دالي" "بارلوفيه" (جنون الإرتياب) النقدية بصياغة أوهام، وبذلك تغير الأشياء المألوفة شكلها.

شكل (١٧) : فيكتور فاساريللي، شباك (١٩٦٤).

وتستند أعمال "فاساريللي" *Vasarely* (ولد ١٩٠٨)، وجماعة Op Art إلى العقلانية العلمية، حيث إحلل التراكيب العلمية، التي تطورت في فن الكمبيوتر. ولقد أصبح الإقتراب من العلم أفضل الصفات التي يمكن لفن مثل "الأوب آرت" أن يتصف بها.

ومن الأعمال التي لها قدرة على إثارة المشكلات الذهنية، نتيجة لأحداث عملية التعاقب المستمر، عند المشاهد بين الرؤية والإدراك وفيها

واستفاد الفنان من الاضطراب للألوان والخطوط في نظام إيقاعي، ومن خلال مقاييس خاصة تؤثر الذهن، بحالة حركة بين الأمامية والخلفية، لا يستطيع أن يقف المشاهد فيها على صورة واحدة.

ومع تطور الفن البصري أصبح العمل الفني جزءاً من الآلة، ويقوم على حوار بين الألوان الحارة والباردة، فينعكس في العين على شكل حركة، وتشهد نشأة هذا النوع من الفن على مدى سيطرة عالم الصناعة على الفن التشكيلي. والمشهد يقوم بالحركة أمام أشكال متداخلة متغيرة باختلاف زوايا الرؤية، ويركز هذا الفن على البصريات، أي العملية المادية والنفسية للبصر. وهناك أسباب عدة، فهو لا يملك المظهر العاطفي وهو أقرب إلى العلوم من الأدبيات، وبالتالي فهو يجذب اهتماماً أقل، وتدعيماً أقل، إن إمكاناته محدودة مثل العلوم التقنية. وفي بعض الأحيان تخدع عين المشاهد، لذلك فهو يستخدم العقل مثل حاسب آلي تقوم العين بتنويده بعدد لا متناه من البيانات. ونحن نعرف فقط المنتج النهائي للتحليل، وعندما نقول أن أعيننا تخدعنا، فيعني ذلك أن هناك خطأ في التحليل، وهناك تصورات يخرعها الإنسان، ويتفاعل معها بسرور وليس بخوف. وكل الفنون منذ العصر الحجري وحتى الآن، مرتبطة بالتصورات البصرية، والجديد في فن الأوب (الفن البصري) هو عدم تمثيله ومعظمه يتكون من بيانات تعتمد على الضوء والحركة، ولا يمكن إعادة إنتاجها بواسطة الصور الفوتوغرافية.

يعود فن البوب في الحقيقة إلى الفنان التجريدي "موندريان". أما تطوره فيرجع إلى "فكتور فاساريللي"، ومعظم ألوان هذا الفنان المجري الذي عاش في فرنسا، هي الأبيض والأسود، وهي عبارة عن مربعات ذات

أحجام مختلفة، وبالتالي تستعمل من أجل أن تعطى بيانات متناقضة، ونحن نقرأ بعضها عمودياً والبعض الآخر أفقياً، وتجبرنا لوحاته إلى التحرك إلى الأمام والخلف، حيث يبدو لنا مجال اللوحة متحركاً. إذا كانت اللوحة ثلاثية الأبعاد، مثل لوحة " شيك " ستكون الآثار أكبر، فتأسر المتلقى وتشركه بطريقة حيوية.

### شكل (١٨) : دافيد هوكنى، رشاش الماء الأكبر (١٩٦٧).

بدأ الفنانون فى مذهب " فن العامة " فى إنجلترا العمل بأساليب أكثر مباشرة وتقليدية، فقد رسم " دافيد هوكنى " *David Hockney* سلسلة من رسوم الصور للشخصية الثنائية لأصدقاء، ولوحات لمناظر فيلات فاخرة وبرك سباحة فى لوس أنجلوس حيث كان يقضى معظم وقته.

وفى فن " البوب " مثلما فى " الواقعية الجديدة " تؤكد مبدأ التخلي عن الواقعية القديمة التى كانت تقوم على أساس الإحساس بالأنسا، وهنا تظهر الأفكار اللاشخصية فى الفن، بمعنى خلق الأفعنة. إن أعمال " هوكنى " تتميز بالطبيعة الفريدة التى تظهر وكأنها تستقى معناها من ظاهرة البيئة المتمدينة. إننا نشعر فى أعماله بصدى لموسيقى " البوب " والإعلانات، وأغلفة السلع، وبمظاهر النمط الحياتى الخاص بالفنان ذاته، وبالحوادث العارضة فى حياته الشخصية، فالفنان يضمن لوحاته إشارات تشير إلى مناسبات خاصة، وأحياناً يستخدم للكلمات المكتوبة لجعل معانى لوحاته أكثر وضوحاً. وكان " هوكنى " يقتبس من الشعر ويرسم الأصدقاء.

لقد أصبح الفن مع لوحات " هوكنى " يوفر ملاذاً آمناً من ضغوط البيئة الحضرية، ويمثل احتجاجاً ضد الميكنة واللاإنسانية. وبين هذا الفن فكرة أن البيئة وفرت تجارب يمكن إعادة بنائها. ويولى الفن الشعبى اهتماماً بتمثيل الموضوع بقدر اهتمامه بالشئ الذى يمثله. وقد أصبح للفنان الحق فى التعبير عن الأشياء التى تحيط به وفى المنطقة ذاتها التى يقيم فيها. وبدأ الفن يوسع من قاعدته الشعبية إلى أبعاد من ذلك، فلم تعد المسألة تقتصر على تدفق الجموع على قاعات العرض لتستمتع بالفن وإنما تستمتع بتوليد طرائف جديدة. مما جعل هذا النوع من الفن أيسر استيعاباً، وأصبح يمثل لقاء مع مواقف اجتماعية، حيث استمر الفنانون فى اتصالاتهم بالأصدقاء الذين ينسجمون معهم فكرياً وللمعجبين بفنهم.

شكل (١٩) : جورج سيجال، سينما، متحف نوكس، بافالو (١٩٦٣).

عرض الفنان " جورج سيجال " *George Segal* (ولد ١٩٢٤) تماثيل عبارة عن نسخ جصية، مصبوبة على نماذج بشرية، على اعتبار أن هذا التمثيل التقليدى، شكل من أشكال الفن يعكس معنى الألفة، كقيمة روحية من خلال صورة دقيقة تفصيلية للإنسان، ويستخدم الفنان هنا أى شئ يمكنه التعبير بواسطته عن أفكاره. ويحاول اختصار المسافة بين الفن والحياة، بمعنى التوجه نحو العمل بمادة العالم، بشكل مباشر. والفنان يعتقد فى إمكانية الفن أن يصبح مجالاً للتأمل العقلانى النقدى. وعندما يتحول الفن إلى وسيلة إعلام وذكرى، تصبح الفكرة هى هدفه الحقيقى. وهكذا يستعيد الفن وظيفته كوسيلة لنقل الأفكار المعرفية، بالإضافة إلى جانبه الحسى. إن " الفن الشعبى "



Pop Art يستخدم كل الوسائل للتوصل إلى الجمهور من العامة. وهو يعتمد كثيراً على الفكر المفاهيمي Conceptual ، وقد تميز " فن البوب " بأنه شخصي، ويهدف إلى إثارة رد فعل الجمهور تجاه ما هو موجود أمامه.

واستخدام الصب بالحجم الطبيعي من أجل إعادة تمثيل الواقع بصورة أكثر دقة، مما تستطيع العين نفسها أن تراه. ويعتمد الفنان تصوير مشهد أو حدث من الحياة اليومية تختفى فيه للحدود الفاصلة بين الأشياء والتماثيل والرسوم، وفي الأساليب التقنية الجديدة يصعب التمييز بين اللوحة والتماثيل. وقد استخدم الفنان الكمبيوتر والفيديو كأدوات تعبيرية، ويود أن يتفاعل الجمهور في الحدث بمشاركته له.

وأحياناً يقيم الفنان في أماكن العرض ورش عمل مفتوحة للجمهور. حيث توضح هذه الطريقة للناس، كيف أن هناك إمكانيات لوجود خيارات أخرى، أنها صور حياتية يظهر فيها أناس حقيقيون، وأشياء حقيقية في مواقف يومية، مثل " السينما "، فإن الموضوع عادى، رجل يغير الحروف في لوحة إعلانات السينما، وقد تم صب الرجل من نموذج حى بواسطة أسلوب من اختراع سيجال. وقد أخذ المنظر من محيطه الطبيعي ووضع فى مدخل السينما.

شكل (٢٠) : ميشيل هيزر، كتلة مزاحة وكتلة تحل محلها، نيقادا، نيويورك (١٩٦٩).

من أكثر أعمال " ميشيل هيزر " *Michael Heizer* (ولد بكاليفورنيا ١٩٤٤) اصطلاحية وألفة هو ذلك العمل، الذى يبدو على الأقل يوحى بتوازي:

شكلى لصورتين سلبيتين، فقد أشتهر ليس بسبب شكله الذى يتكون من كتلة ضخمة ترن ٢٤ طن، ولكن بسبب تكييفها مع الأرض، وللذى يرجع الفضل فيه إلى تصميم الفنان وقصده. ولقد أصبح هذا العمل موضوعاً لفيلم وثائقي، أخذ له أكثر من ألف صورة فوتوغرافية. من الزاوية اليمنى للكتلة ومن المسافة المعادلة من الجهة الأخرى، للتغلب على تأثيرات الانحراف المنظورى، وعندما عرضت تلك الصور مع بعضها عملت على حفظ الشكل الحقيقى للكتلة.

نحن نعرف أن الإنسان الذى عاش فى عصور ما قبل التاريخ لم يكن ينتج أعمالاً فنية بمفهوم علم الجمال الأوروبى، وإنما كانت أعماله بمثابة رموز سحرية، وصوراً استشرافية وطقوساً دينية، لأن كل ما هو إنسانى هو أصل الفن. وهكذا كان الفن دائماً محاولة لفهم الطبيعة والبيئة المحيطة.

لقد أراد الفنان فى مذهب " فن الأرض " أن يعيد من جديد الوحدة الضائعة بين الطبيعة والفكر وبين الكون والعقل. وهكذا انتقل الفن من مفهوم الثوابت إلى المتغيرات، وانتقل للمشاهد من حالة الإنفعال والتلقى إلى وضع المشاركة والفعل، وتغيرت مواد الفن من الألوان وأدوات الرسم إلى الأشياء ذاتها.

واتجه الفن إلى تجسيد الحقيقة الملموسة بإزاحة حواجز فروع الفن، وابتكرت الأشكال الأكثر استجابة إلى حاجات الجمهور. وأصبح الفنان يمارس عمله فى الطبيعة ذاتها، ومن خلال مختلف مظاهرها. وحرص الفنان على أن يصبح المشاهد جزءاً من الفن، عندما يضع مكاناً للمشاهد داخل العمل ذاته، حتى يستمتع المشاهد بالفن، وقد شمل العالم من حوله بطقته، واستبدل

الإطار الصناعي بإطار من الوجود ذاته، مما أتاح للفنان فرصة المشاركة، في العمل الفني، بقيامه بتجربة حقيقية، ومباشرة في العالم نفسه، فتحول الفن إلى ظاهرة مستمدة من الطبيعة.

إن الفنان هنا ينظر إلى العالم على أنه ملئ بالأشياء المتفاوتة في أهميتها، ليس على الفنان أن يضيف إليها أكثر مما فيها، وإنما الذى ينبغي أن يفعله هو ببساطة عرض وجود الأشياء في حدود الزمن والمكان، بطريقة يظهر بها الشيء وكأنه يفصح عن ذاته في علاقته مع الأشياء التى يرتبط معها، في علاقة تفهم بشكل أبعد من الخبرة الإدراكية المباشرة.

شكل (٢١) : روبرت سميثون، حاجز الماء اللولبى، أوتاه (١٩٧٠).

كانت هناك فكرة اعتبرها أصحاب مذهب " فن الأرض " منطقية بأن تتحول أعمال الفن عن كل قاعات العرض، وأن يوثق هذا الفن علاقته مع البيئة الطبيعية. أما العمل الذى قام به " روبرت سميثون " *Robert Smithson* ( ١٩٧٠-١٩٧٣ ) المعروف بـ " حاجز الماء اللولبى " في البحيرة الكبيرة المالحة " ، فى أوتاه، فقد ظل على مر بضع سنوات من أفضل نماذج " فن الأرض " أنه يشبه العديد من أعمال الفن الحديث التى تتميز بالتبسيطية الواضحة، وقد أصبح بؤرة لتوضيحات معقدة. إن الشكل اللولبى هو نموذج مفتوح من وجهة نظر مصطلحات الصور الجشثالتية، ويمكن إدراكه مثل فكرة عامة عن اللانهاية. أو الشيء غير المحدود، على عكس كل فناني المينيمال الذين انشغلوا تماماً بفكرة الحجم المكعبة، التى تتميز بصورة " جشثالتية " مغلفة، أما " سميثون " فكان فى العادة يفصل

الحجوم التي تقتفى ضمناً متولالية هندسية، وإذا نظرنا إليها سيكولوجياً نجدها صورة بمظاهر طبيعية وبيولوجية، وقد تناول النقاد فن سميثون كذلك على أساس دراسة الخواص الفيزيائية للبحيرة الكبيرة المألحة ذاتها وارتفاع كثافة الملوحة، لدرجة أن ارتفع سطح الملح المتبلور على حواف العمل وحدوده، وكذلك ربط النقاد العمل بتداعيات معاني وخواطر أسطورية، ومنها أسطورة تدعى أن البحيرة كانت في وقت ما متصلة بالمحيط، وأسطورة أخرى تدعى بأنها كانت تحتوى على دوامة خطيرة وهى التى صنعت الحاجز اللولبى الذى أصبح رمزاً، خلق في الوقت الذى ظهرت فيه ثقافة سرية استحوذت على اهتمام الناس بالمعاني السرية عن الآثار التى ترجع إلى ما قبل التاريخ، ومعظم الجبال الشهيرة وأعمال الحفر الهندسية وأعمال السدود الترابية وأشكال طبقات التربة التى تستعمل على العشب وجذوره.

تضمن عمل " سميثون " على تمثيلات ترجع لها فى عمله. ويعبر عمل " سميثون " كذلك عن نوع من السعى من أجل إعادة خلق أو انبعاث ما قبل التاريخ والذى يثير حيرة المشاهد هو أن الحاجز اللولبى يتعذر بلوغه، إذ أنه قطعة من الأرض انفصلت عن بقعة البلدة المسكونة، ويمكن أن يصل إليها فقط من الجو، وإن معظم الناس الذى كتبوا عن العمل أو قاموا بتنظيره، تعرفوا عليه من الصور الفوتوغرافية، ومن وثائق أخرى، وذلك العمل فى الحقيقة يقع بشكل متناقض فى ناحية تتحول بعيداً عن المشاهد.

إن " فن الأرض " على علاقة صريحة بفن النحت المينيمالى Minimal Sculpture ، حتى أن الفنانين أنفسهم كانوا يستخدمون كلاً الشكلين التعبيريين، ويصلون بينهما. لقد انتهج الفنان فى هذا المذهب الأسلوب

التجريبى، فأراد المواجهة المباشرة مع الحقيقة الخارجية، مع الأرض والأحجار غير المزخرفة التى انتقلت إلى قاعات الفن، وفى الحالات البديلة انتقلت أعمال الفن من قاعات العرض، ونفذها الفنان من خلال تدخله المباشر فى البيئة الطبيعية نفسها.

شكل (٢٢) : كريستو، ستارة الوادى، كولورادو Colorado (١٩٧١).

والفنان البلغارى المولد " كريستو " Christo (ولد ١٩٣٥) هو نحاس عمل مباشر من خلال الأشياء والموجودات، فقام بتغليفها بأغطية نكسوها بكاملها، مثل عمله المبكر الرائع فى باريس، وهو عبارة عن " قنينة مغلقة " (١٩٥٨) وأشياء أخرى غلفها مثل الطبق وقطع الأثاث. وقد تطورت تقنيته فى التغليف، فشمالت للمبانى والمناظر الخلوية، التى أخفى هيتها الطبيعية بل ووظيفتها، فأكسبها قيمة شاعرية وغموضاً ساحراً من أجل أن تسمح بدعوة المشاهد تأملها والتفكير بلا نهاية فيما تحتويه، رغم أن الموضوع بداخلها لا يقع فى دائرة التأثير.

كان مذهب "كريستو" الذى يتبع فن الأرض (Land Art)، (Earth work) يجعل من العمل الفنى جزءاً من البيئة المحيطة، وقد أصبحت تقنية الفنان تستفيد من تخطيطات المهندس المدنى الذى يعالج مساحات شاسعة محاطة بالمعالم الجغرافية والمعمارية.

أما العمل الذى قام به " كريستو " المعروف بـ " ستارة الوادى " فقد بدا مثل هندسة مدنية طبقت فى تقنية عمل فنى على امتداد ضخم عبر الوادى الضيق. وبهذا العمل الضخم كان يتصدى مباشرة للمدينة ويواجه العالم

الطبيعي، المباني والمناظر الخلوية، فيخفي مظهرها ووظيفتها. وكان في عام ١٩٦٨ قد حوّل بناية، وكذلك في عام ١٩٦٩ غلف منطقة بطول ١,٦ كيلو متر من الساحل الأسترالي من سيدني، بكميات ضخمة من القماش (٩٠,٠٠٠ متر مربع) ومن هذه النوعية ستائر وأسوار، مثل " السور الجارى" الذى يرتفع إلى ٥,٤ متراً وبطول ٣٨,٤ كيلو متر، ويمر عبر مدن سونوما Sonoma ، مارين Marin ، فى كاليفورنيا لبضعة أيام أو أسابيع مما جعلها تبدو مثل حدث أو مشهد نظراً لطبيعتها الوقتية، فإن الذى يبقى من الحدث فقط الرسومات والخرائط والصور والأفلام، بينما العمل يتم إزالته بعد مدة زمنية محددة. وغالباً يشير " فن الأرض " إلى رغبة تواقه نحو الهروب من الحضارة، مثلما نهرب من إفساد الفن باستثماره التجارى والدعائى. وقد شجع كل ذلك ودوافع أخرى على نمو شكل هذا النوع من الفن. أما فى عام ١٩٨٣ فقد قام " كريستو " بإحاطة ١١ جزيرة فى بيسكاين باى Biscayne Bay فى ميامى بفلوريدا، بألواح من البلاستيك بلون وردي واستمر هذا العمل لمدة أسبوعين ثم تمت إزالته. إن عمله يصدم المشاهد بتغير الشيء الذى تعود أن يراه كل يوم، وبشكل مفاجئ، تغير جذرياً، وحين ينتهى الحدث الفنى بعد أيام أو أسابيع يعود لحالته الأولى بشكل مفاجئ للمرة الثانية. وهكذا يتوحد العمل مع البيئة أو يتناقض معها، وفى الحالتين يتأثر المشاهد فيشعر بمدى ضلّاته أمام ضخامة العمل.

لقد أصبح الفنان فى مثل هذه المذاهب غير مبالغ فى عواطفه أو خيالاته أو رومانسيته، وإنما أقرب أسلوبه الفنى وذوقه وتفكيره من أسلوب الحياة فى

المجتمع وفى البيئة الطبيعية فى شكل جميل. بعيداً عن حصار الآلة والتصنيع التكنولوجى وسيطرتهما، وبعيداً عن القوالب المعيارية.

إن أعمال " كريستو " تكشف عن الصيغة فوق الوظيفية للعمل الفنى الذى تحول إلى إنشاء معمارى وصورة أداة، واندمج فى الواقع بمفاهيم بنوية ودادية جديدة، وغابت النزعة للعاطفية والتريبيزية التى ميزت عصر الحداثة، وظهرت الطبيعة التفكيرية للفن، الذى يجسد تاريخاً قصير العمر، وتحول إلى مجرد أثر على الرمال تحيه الرياح بعد فترة وجيزة. وكل شئ يسوول إلى التحلل والتفكك. لقد كان الخيال الفنى سابقاً تحكمه القواعد الفنية المنظمة، أما الوجدان الفنى الجديد فينكر وجود أى تمييز بين للفن والحياة. وهكذا تفسر الحياة جمالياً، ويشارك الجمهور الفنان فيصبح الفن جمعياً، واختيارياً بالإضافة إلى الطبيعة الساخرة العبثية التى أضيفت إلى سماته، وكذلك الفكاهية والتهكمية، وقد تحول الفن من التجريدية إلى الفن البيئى الملموس واتجه إلى التجريب فى البنى المفتوحة، وغير المحدودة والارتجالية، حيث تمتزج الأشكال وتختلط المستويات.

### شكل (٢٣) : آلان هاميلتون، بناء تركيبي (١٩٨٦).

يتبع أسلوب " هاميلتون " فن المينيمال Minimal Art حيث التحرر من الحواجز المصطنعة بين الفنون والحياة، وهذا الفن له طبيعة بنوية لا تشخيصية، ويهدف إلى دراسة الظواهر بتصوير منهجى مصنف أو معد تبعاً لنظام يستخدم البنى الأولية.

لقد أراد الفنان تقليل تأثير الصياغات الشبئية فى وظيفة الإشارات  
ليشابه اللغات العلمية المعاصرة، حيث أن عدد تعاملات البناء المادى  
للإشارات المرتبطة بوظيفتها قد تم تخفيضه إلى أقل ما يمكن Minimum  
وهذا النوع من الفن الببئى يقوم على مبدأ الاختيارية والمشاركة، والتميز  
بالأشكال التصميمية للمفتوحة وعلى مبدأ الصدفة والمزج بين الأساليب. لقد  
قدمت منجزات التكنولوجيا، التى أصبحت بمثابة حجر الأساس فى المعرفة  
الروحية مجالاً واسعاً لنمط هذا الفن الجديد الذى يوحى بالنقاء الفن بالمجتمع،  
ويتطلع إلى الأشكال المفتوحة، والذى أراد التغلب على عجز الحداثة عن  
التواصل مع الآخرين فلجأوا إلى لغة أكثر وضوحاً، وهى الرمزية التقليدية  
مع استخدام التكنولوجيا المتاحة.

وأصبح للتخطيط يقوم على الأخذ فى الاعتبار مصالح الأغلبية والأقلية،  
ولما كان الفن من أشكال اللغة فلذلك ينبغى وضع كافة وظائف العمل الفنى  
فى نسق إشارى مجرد، حتى يتحقق التواصل بين الفنان والجمهور، ويجمع  
الفنان فى عمله بين البدائل حيث وجود عناصر مزدوجة الوظيفة، بدلاً من  
العناصر أحادية الوظيفة، والتهجين بدلاً من نقاء العنصر. ويفضل الشكل  
التقليدى ويفضل كذلك ثراء المعنى على وضوح المعنى ومحدوديته، والوظيفة  
الضمنية على الوظيفة المحددة.

إن الفنان أصبح فى حاجة إلى الإتصال بجمهور كبير يسمح لهم  
بالمناقشة وقيموا فنه. وهذا النوع من الفن يهدف إلى أن يحتوى المشاهد  
كمشارك فيه، بحيث تتعدى تجربته الحسية والانفعالية بشكل مباشر حينما،  
ترفع الحواجز بين الفن والحياة.



أما العمل الفني فيصبح جزءاً من البيئة المحيطة به، فلا يتجزأ عن المكان الذى أنشئ فيه، ويصبح مثل عمل نحى ضخى بنى فى الهواء الطلق واستخدم فى إنشائه خطط هندسية.

شكل (٢٤) : جان تنجولى، باليوبيا رقم ٣، لودفيج (١٩٥٩).

لقد صمم " جان تنجولى " *Jean Tinguely* (ولد ١٩٢٥) أعمالاً توتيرية شامخة تنفجر منها الطاقة، بطريقة تشبه عملية التزهير، وبعض أعماله تنفجر ذاتياً، وتحطم نفسها بنفسها، كنهاية لشيء عجيب وهائل، ونظام العمل فى ماكيناته كان عفويًا، وفيها شيء من المرح، الذى ينتقل بسهولة إلى المشاهد. إن فنه نوع من الطاقة المجردة، وقد كمننت لدخل أعماله، وظهت الحركة مضطربة ومعبرة عن حالة عبثية وجودية، وذلك يفسر ما ينبعث منها من ضوضاء.

وقد ظهرت جهود الفنانين فى محاولات اقحام الحركة، وعامل الزمن فى أعمالهم الفنية. وأتحت للفنان الحديث مجالات عديدة منها استخدام الحركة الميكانيكية أو البصرية أو الطبيعية. والفنان الذى يستعين فى عمله بالحركة الحقيقية، يحتاج إلى إجراء تجارب علمية، بالإضافة إلى معلوماته النظرية، والاستفادة بخبرات المتخصصين، بل يحاول الفنان أن يصبح عالماً فى أبحاثه، مطلعاً على كل ما يدور حوله. وعلى قدر التوسع فى العلوم المختلفة واكتشاف إمكانيات جديدة، تفتح أمام الفنان آفاق جديدة، وقد تعددت احتياجات الفنان فى العصر الحديث لتصل إلى الأبعاد التكنولوجية والاجتماعية والجمالية والتاريخية والعلمية. أما فن " تنجولى " فتستحوذ أبعاده الخيالية إمكانيات التكنولوجيا.

ومن مظاهر الفن الحركى **Kinetic Art** تغيير ظاهر الشكل، وإنتاج الفن الذى يشتمل على الصوت واللون والحركة والضوء، وإشراك الجمهور فى العمل للفنى بطريقة متفاعلة، والتعبير عن روح العصر الآلى، والصناعى والحركى. وتعطى الحركة للعمل حيويته عندما تستخدم الأجهزة الميكانيكية والتصميمات الاهتزازية.

إن الحركة تجعل الأعمال تنتنفس بحرية فى أبعاد جديدة، وهى اللغة التى يمكن التعبير بها عن حقيقة المكان، بل أبعاد الفنان نفسه الباطنة فيه.

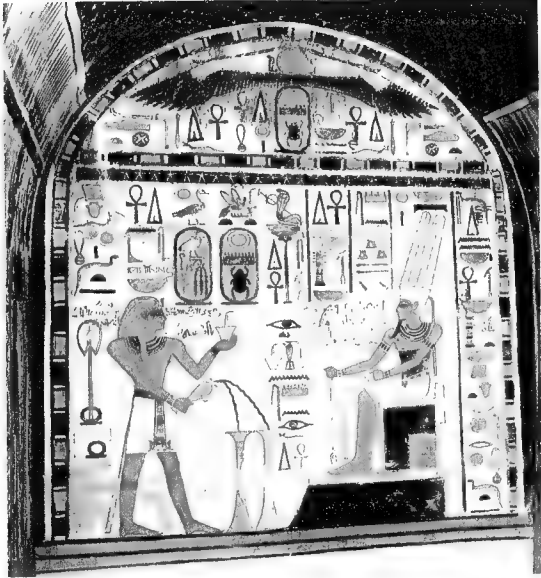
وقد وضع " تنجولى " فكرة التأليف بين الفن والحياة، وذلك بإزالة الغموض بين الإبداع والحرفة، وكانت تصريحات تنجولى عنيفة مثل أعماله التى استخدم فيها النار. وقد فسر ضرورة تواجده فى إطار عمله على أنه يرجع إلى كونه فناناً واقعياً، يريد أن يصور المكان، ولذلك يقف بنفسه فى المكان ذاته مع العمل. وقد صنع " تنجولى " آلة تدمر نفسها وعرضها فى حديقة متحف الفن الحديث بنيويورك (عام ١٩٦٠) مما أحدث ضجة كبيرة فى ذلك الوقت بين الجمهور والنقاد.

هكذا سيقظ الفنان دائماً رغباً فى مشاركته الآخرين معه فيما انجذب إليه من جمال، وذلك من أجل أن ينقل تجربته خارجاً عن ذاته ليستمتع بها غيره معه.





شکل (۱) : رسم الأیل فی کھف فون دی جوم، فرنسا.



شكل (٢) : تحنمس الثالث يقدم القرابين للإله آمون، تصوير جدارى من الأسرة الثامنة عشرة فى مصر القديمة، الدير البحرى.



شكل (٣) : ممزاج طيسنى، هرقل يصارع العملاق أنطاوس، منحف اللوفر (٥١٠ قبل الميلاد).



شكل (٤) : صحن خزفي من أزنك، القرن السادس عشر الميلادي، تركيا.



شكل (٥) : معلقة من قماش القطن المطبوع، أصفهان القرن التاسع عشر.



شكل (٦) : جيروم بوش، سفينة المجانين، باريس، اللوفر (١٥٠٠).





شكل (٧) : فيرمير، الخامة تصب الحليب، امستردام (١٦٦٠).



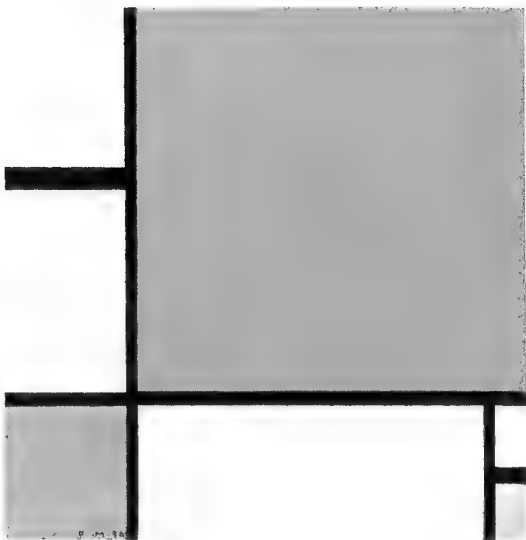
شكل (٨) : فرانيسكو جويلا، إعدام الثوار، برادو، مدريد (١٨٠٨).

شکل (۹) : اندر د مالیه، مونډه پزسم هی قاریه، میونځ (۱۸۷۰).

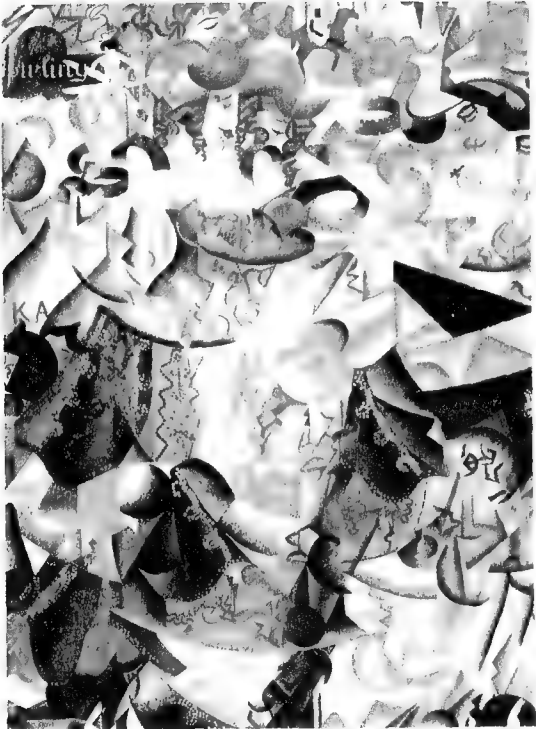




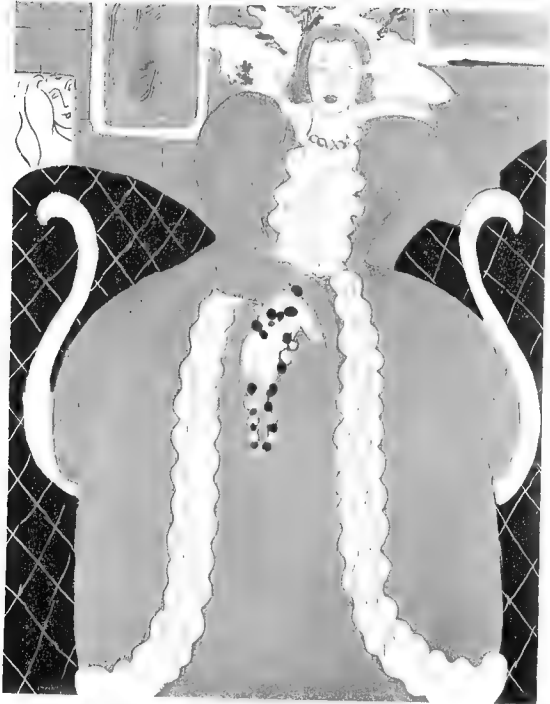
شكل (١٠) : فاسيلي كاندينسكى " تكوين للوحة جدارية " (١٩١٤).



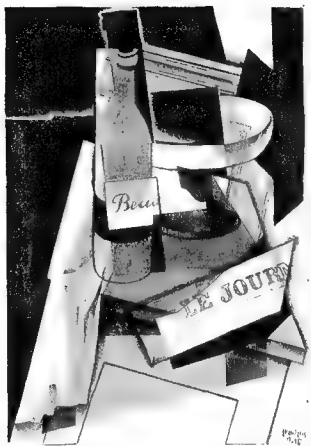
شكل (١١) : بيت موندريان، نكوين بالأحمر والأزرق والأصفر، نيويورك  
(١٩٣٠).



شكل (١٢) : سيجيريني، هير و غليفة دينامية (١٩١٢).



شكل (١٣) : هنري ماتيس، سيدة برداء أزرق (١٩٣٧).



شكل (١٤) : خوان جريس، قنينة وصحيفة وصحن (١٩١٥).

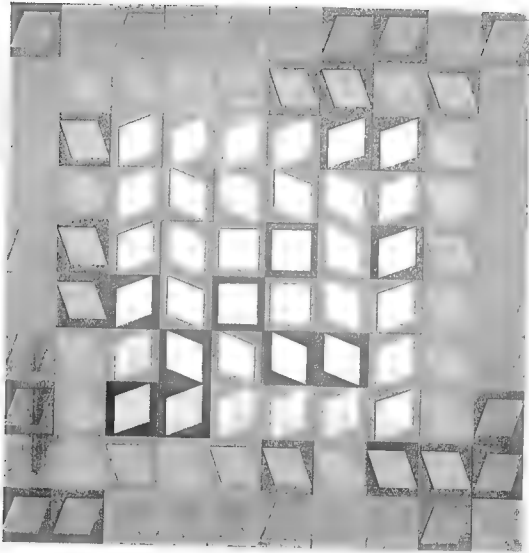




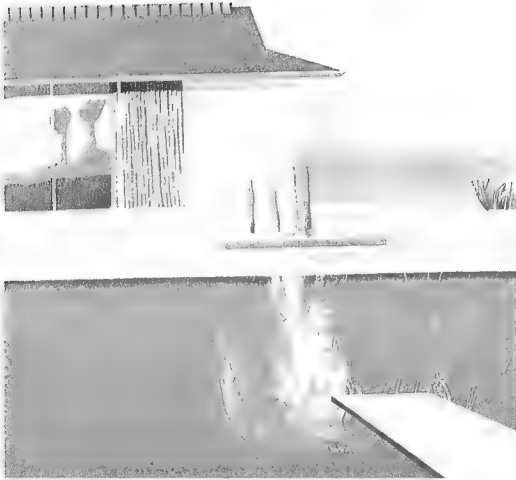
شكل (١٥) : بابلو بيكاسو، فتاة امام المرأة، متحف اللوفر (١٩٣٢).



سكول (١٦) : سلطان دالي، اصرار، مذهب الفن الحديث، نيويورك  
(١٩٣١).



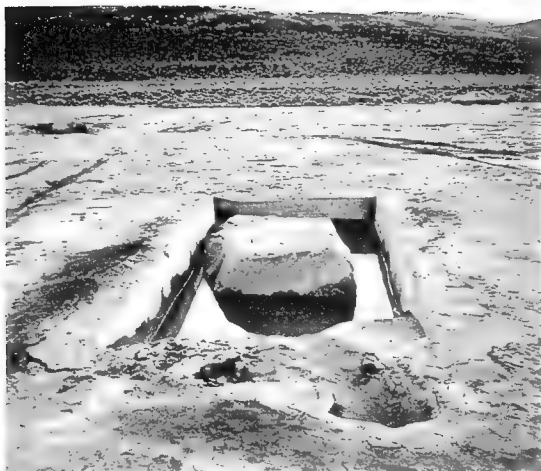
شكل (١٧) : فيكتور فاساريللى، شباك (١٩٦٤).



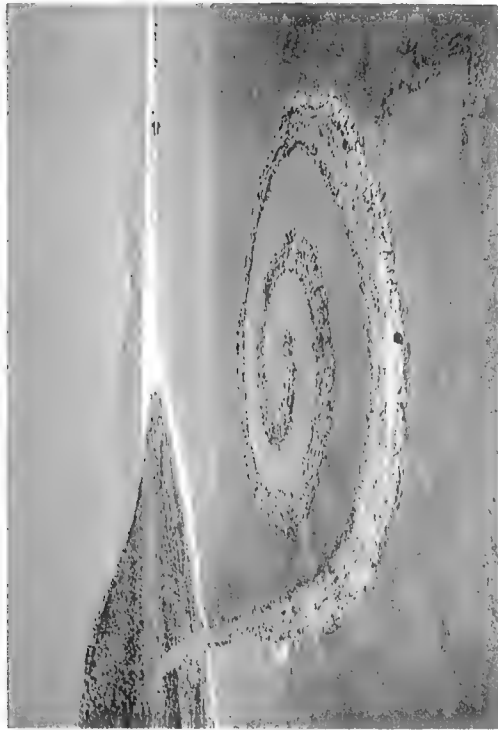
شكل (١٨) : دافيد هوكني، رشاش الماء الأكبر (١٩٦٧).



شكل (١٩) : جورج سيغال، مينما، متحف نوكس، بافالو (١٩٦٣).



شكل (٢٠) : ميشيل هيزر ، كتلة مزاحة وكتلة تحمل محلها، نيفادا، نيويورك  
(١٩٦٩).



شكل (٢١) : روبرت سميثون، حاجر الماء التوليبي، أوتاه (١٩٧٠).



شكل (٢٢) : كريستو، ستارة الوادي، كولورادو Colorado (١٩٧١).





شکل (۲۳) : آلن هامپلتون، بناء ترکیبی (۱۹۸۶).



شكل (٢٤) : جان تنجولى، باليوبيا رقم ٣، لودفيج (١٩٥٩).

## المراجع العربية

- ١- ألان بلونيس: الفن الأوروبي الحديث، ترجمة فخرى خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤.
- ٢- ألن أى كوينج، رولان ب. هيل: للتلفزيون التعليمي اليوم، ترجمة منصور حصين وفؤاد اسكندر، دار النهضة، القاهرة، ١٩٧٣.
- ٣- إيردل جنكتر: الفن والحياة، ترجمة أحمد حمدي محمود، وزارة الثقافة ١٩٦٣.
- ٤- جيائى فاتيمو: نهاية الحداثة، ترجمة د. فاطمة الجيوشى، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨.
- ٥- جوزيف. م. بوجز: فن الفرجة على الأفلام، ترجمة وداد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.
- ٦- دولف راييس: بين الفن والعلم، ترجمة د. سلمان الواسطى، المأمون للترجمة والنشر، بغداد ١٩٨٦.
- ٧- روبين جورج كولنجود: مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦.
- ٨- زكريا إبراهيم (دكتور): مشكلة الفن، مكتبة مصر ١٩٨٦.
- ٩- عز الدين شموط: تعريف بفن الحفر والطباعة، (بدون نشر) ١٩٩٢.
- ١٠- كاجان: الفن والإستقبال الفنى، ترجمة عدنان مدانات، ابن خلدون، بيروت ١٩٨٢.
- ١١- لويس هورتيك: الفن والأدب، ترجمة د. بدر الدين قاسم الرفاعى، وزارة الثقافة، دمشق، (بدون تاريخ نشر).

١٢- ليونيلو فينتورى: كيف نفهم التصوير، ترجمة محمد عزت مصطفى، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧.

١٣- مارجريت روز: ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد الشامى، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤.

١٤- محسن محمد عطية (دكتور): آفاق جديدة للفن، دار المعارف بمصر ١٩٩٥.

١٥- محسن محمد عطية (دكتور): اللقيم الجمالية فى الفنون التشكيلية، دار الفكر العربى، القاهرة ٢٠٠٠.

١٦- مظفر مندوب: التلفزيون ودوره التربوى فى حياة الطفل، دار الحرية، بغداد (بدون تاريخ نشر).

١٧- هيربرت ريد: تربية الذوق الفنى، ترجمة يوسف ميخائيل أسعد، دار النهضة العربيه، القاهرة ١٩٧٥.

١٨- يان إيلينيك: الفن عند الإنسان البدائى، ترجمة د. جمال الدين الخضور، دار الحصاد، ١٩٩٤.



## المراجع الأجنبية

- 1- Arnason, H. H.: History of Modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, Abrams, N. Y. 1977.
- 2- Bandia, H. G. And Others: The Art of the Stone Age, London, 1961.
- 3- Boweness, Alan: Modern European Art, Thames & Hudson, London, 1985.
- 4- Bradbury, Malcolm & McFelane, Vawess: Modernism 1890-1930, Penguin Books, 1978.
- 5- Braidwood, R. J.: Prehistoric Men, Seventh edition, London, 1961.
- 6- Brett, Guy: Kinetic Art, the Language of Movement, Studio Vista, London, 1968.
- 7- Britt, David: Modern Art Impressionism to Post – Modernism, Thames & Hudson, London, 1989.
- 8- Celant, Germano: Art Povera, Atudio Vista Ltd. London, 1969.
- 9- Collingwood, P. G.: The Principles of Art, Oxford University Press, Oxford, 1965.
- 10- Cornell, Sara: Art, A history of Changing Style, Phaidon, Oxford, 1983.
- 11- Dan, Pedoe: Geometry and the Liberal Arts, Penguin Books, London, 1976.
- 12- Daval, Jean-Lnc: Modern Art, The decisive years 1884-1914, Skira, Switzerland, 1979.
- 13- Davis, Douglas, M.: Art and the Future, New York, 1973.
- 14- Descharnes, Robert: Dale, Thames & Hudson, London, 1987.

- 15- Elsen, Albert E.: Purposes of Art, Holt Rinehart and Winston INC, New York, 1967.
- 16- Finch, Christopher: Pop Art, The Object and the image, Dutton New York 1969.
- 17- Goldwater, Robert J.: Primitivism in Modern Art, Vintage Books New York, 1967.
- 18- Gombrich, Ernst H.: Art and Illusion, Pantheon Books, New York, 1965.
- 19- Gombrich, Ernst H.: The Story of Art, Phaidon, 1972.
- 20- Gomringer E. Josef Albers, New York, 1986.
- 21- Greenfield, Howard: The Impressionist Revolution, Daubleday, Garden City, 1972.
- 22- Henning, Edward B.: The Spirit of Surrealism, The Cleveland Museum of Art in Cooperation with Indiana University Press, 1979.
- 23- Horst, Delaroix & Tansey, Pichard, Gardneres: Art Through Ages, N. Y. 1970.
- 24- Hill, Lan Barras: Baroque & Rococo, Galley Bress, N. Y. 1980.
- 25- Hunter, Sam & Jacobus, John: American Art of the Twentieth Century Painting, Abrams, New York, 1971.
- 26- Jotin, P. & Sedgwick, J. R.: Art Appreciation Made Simple Daubleday Company, INC., Garden City. New York, 1959.
- 27- Klingender, Francis: Art and the Industrial Revolution, Paladin, London, 1972.
- 28- Kneller, George F.: The Art and Science of Creativity, Holt Rinehart & Winston INC. New York, 1965.
- 29- Knobler, Nathan: The Visual Dialogue, K. Y. Holt Rinehart Winston, 1980.

- 30- Levi-Strauss, S. C.: Structural Anthropology, English Translation by Claire Jacobso, Anchor Books Edition, Lodon, 1967.
- 31- Lippard, Lucy R. & Others: Pop Ar, N. Y. (without date).
- 32- Lucie- Smith, Edward: Art Now, William Morro & Company INC. New York. 1972.
- 33- Martin, Marianne W.: Futurist Art and Theory, 1909-1915, Clarendon Pressm Oxford, 1968.
- 34- Moholy – Nagy, L.: The New Vision, Document of Modern Art, N. Y., 1928.
- 35- Moholy – Nagy, L.: Vision in Motion, Paul Theobald Publisher, Chicago, 1969.
- 36- Mondrian, Piet: On Modern Art, Faber & Faber, London, 1966.
- 37- Mondrian, Pite: Plastic and Pure Plastic Art, Wittenbor, N. Y., 1945.
- 38- Oesteche, Marinne: Dadaism & Surrealism, Phaidon Press Limited Oxford, 1979.
- 39- Panofsky, Erwin: Meaning in the Visual Arts, Daubleday Anchor Books, Garden City N. Y., 1955.
- 40- Piper, David: The Joy of Art, Spring Books, London, 1984.
- 41- Pool, Phoebe: Impressionism, Thames and Hudson, London, New York, 1994.
- 42- Read, Herbert: A Concise History of Modern Sculpture, Thames & Hudson, London, 1964.
- 43- Read, Herbert: A Concise History of Modern Painting Thames & Hudson, London, 1986.
- 44- Read, Herbert: Philosophy of Modern Art, Faber & Faber 1961.

- 45- Rhodes, Colin: Primitivism and Modern Art, Thames & Hudson, London, 1994.
- 46- Rickey, Georgy: A style of Kinetic Art, N. Y., 1965.
- 47- Rickey, George: Constructivism, Stodio Vista, London, 1968.
- 48- Russell, John: The Meanings of Modern Art, Harper & Row Publishers, N. Y., 1981.
- 49- Sieveking, Ann: The Cave Artists, Thames & Hudson, London, 1979.
- 50- Spies, Werner: Josef Albers, Stodio Vista, London 1971.
- 51- Steinberg, Leo: Other Criteria, Oxford, University Press, London 1979.
- 52- Stirton, Pan: Renaissance Painting, Phaidon 1979.
- 53- Walker, Jone A.: Art Since Pop., Thames & Hndson, London, 1975.
- 54- Wentinck, Charles: Modern and Primitive Art, Phaidon, Oxford, 1978.
- 55- Wilson, Simon: British Art, From Hobein To The Present Day The Tate Gallery & Bodley Head London 1979.
- 56- Wundram, Manfred: Painting of the Renaissance, Tachen 1997.





## كتب أخرى للدكتور محسن عطيه

- ١- القيم الجمالية فى فنون عصر النهضة. دراسة نقدية. ١٩٨١
- ٢- اتجاهات فن الغرب فى القرنين التاسع عشر والعشرين. ١٩٨٢
- ٣- موضوعات فى الفنون الإسلامية. طبعة أولى ١٩٨٥
- طبعة ثانية ١٩٩٠
- طبعة ثالثة ١٩٩٤
- طبعة رابعة ١٩٩٧
- ٤- موضوعات فى الفنون التشكيلية. ١٩٨٩
- ٥- اتجاهات فى الفن الحديث. طبعة أولى ١٩٩١
- طبعة ثانية ١٩٩٣
- طبعة ثالثة ١٩٩٥
- ٦- غاية الفن. دراسة فلسفية ونقدية. طبعة أولى ١٩٩١
- طبعة ثانية ١٩٩٦
- ٧- الفن وعالم الرمز. طبعة أولى ١٩٩٣
- طبعة ثانية ١٩٩٦
- ٨- الفن والحياة الاجتماعية. طبعة أولى ١٩٩٤
- طبعة ثانية ١٩٩٧
- ٩- جذور الفن. طبعة أولى ١٩٩٤
- طبعة ثانية ١٩٩٧
- ١٠- تنوع الفن. الأساليب والتقنيات والمذاهب. طبعة أولى ١٩٩٥
- طبعة ثانية ١٩٩٧
- ١١- آفاق جديدة للفن. طبعة أولى ١٩٩٥
- ١٢- الفن والجمال فى عصر النهضة. طبعة أولى ١٩٩٨
- ١٣- القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية. طبعة أولى ٢٠٠٠

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

رقم الإيداع بدار الكتب

٢٠٠٠/١٤٥٨٥

الترقيم الدولي

I.S.B.N.

977-17-0000-6





### الدكتور محسن عطيه

أستاذ ورئيس قسم النقد والتذوق الفني بكلية التربية الفنية ، جامعة حلوان .  
حصل على دكتوراة الفلسفة في نقد الفنون من أكاديمية ريبين في روسيا ١٩٧٩ .  
عضو نقابة التشكيليين ، وجمعية الإنسيا الدولية ، والاتحاد العالمي لنقاد الفن - الأيكا .  
حصل على جائزة النقد الفني من المجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٦ .  
وحصل على دبلوما أكاديمية الفنون بأوزبكستان ١٩٩٨ .  
قوميسير المعرض الدولي في طشقند ١٩٩٨ .  
عضو أمانة مؤتمر نقابة التشكيليين الثاني ١٩٩٩ .  
شارك في فعاليات العديد من المؤتمرات المحلية والعالمية .  
له مقتنيات في متحف الفن الحديث وجامعة حلوان وأكاديمية الفنون بأوزبكستان .  
نشر له من المؤلفات : غاية الفن ، موضوعات في الفنون الإسلامية ، اتجاهات في الفن الحديث  
الفن وعالم الرمز ، جذور الفن ، الفن والحياة الاجتماعية ، تذوق الفن ، أفاق جديدة للفن  
الفن والجمال في عصر النهضة ، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية .

يتناول هذا الكتاب العلاقة بين الفنان والجمهور في ضوء تطور وسائل الإتصال  
فمنذ نشأة الفن ، والفنان يبذل قصارى جهده لكي ينقل تجربته الفنية خارجا عن ذاته  
ليستمتع بها معه غيره . فيقيم الجسور ليصل بينه وبين جمهوره ، الذي يعتبره مكملا  
 لعمله الفني ويتوق إلى التعرف على مدى تقبل الجمهور لما عبر عنه ، فلا يكتفى بالإتصال  
به بل يدعو إلى مشاركته في عمله . والفن كلفة يعبر من خلاله الفنان عن أفكاره  
وانفعالاته ، وينتظر أن تلقى رسالته إستجابة ليتأكد من سلامة أفكاره وسلامة مشاعره .  
ويفضل تطور وسائل الإتصال الثقافي ، من خلال المتاحف والمعارض والإذاعة  
والتليفزيون والسينما وأشرطة الفيديو والإنترنت ، قد تحقق التقارب الثقافي الذي لعبت  
فيه الفنون دورا هاما فساهمت في توثيق الصلة بين الفنان والجمهور .  
وقد ظهرت الاتجاهات الفنية التي تولى إهتماما بالتأثيرات البيئية والطبيعية .  
والشكل الفني الجديد يرتبط بتقديم الوسائل التكنولوجية الحديثة ، التي جذبت نحوها  
لغة الفن والثقافة لتصبح أكثر جماهيرية .

صورة الغلاف

تفصيلات من لوحة ريعية للفنان محسن عطيه

Biblioteca Alexandrina



0331524